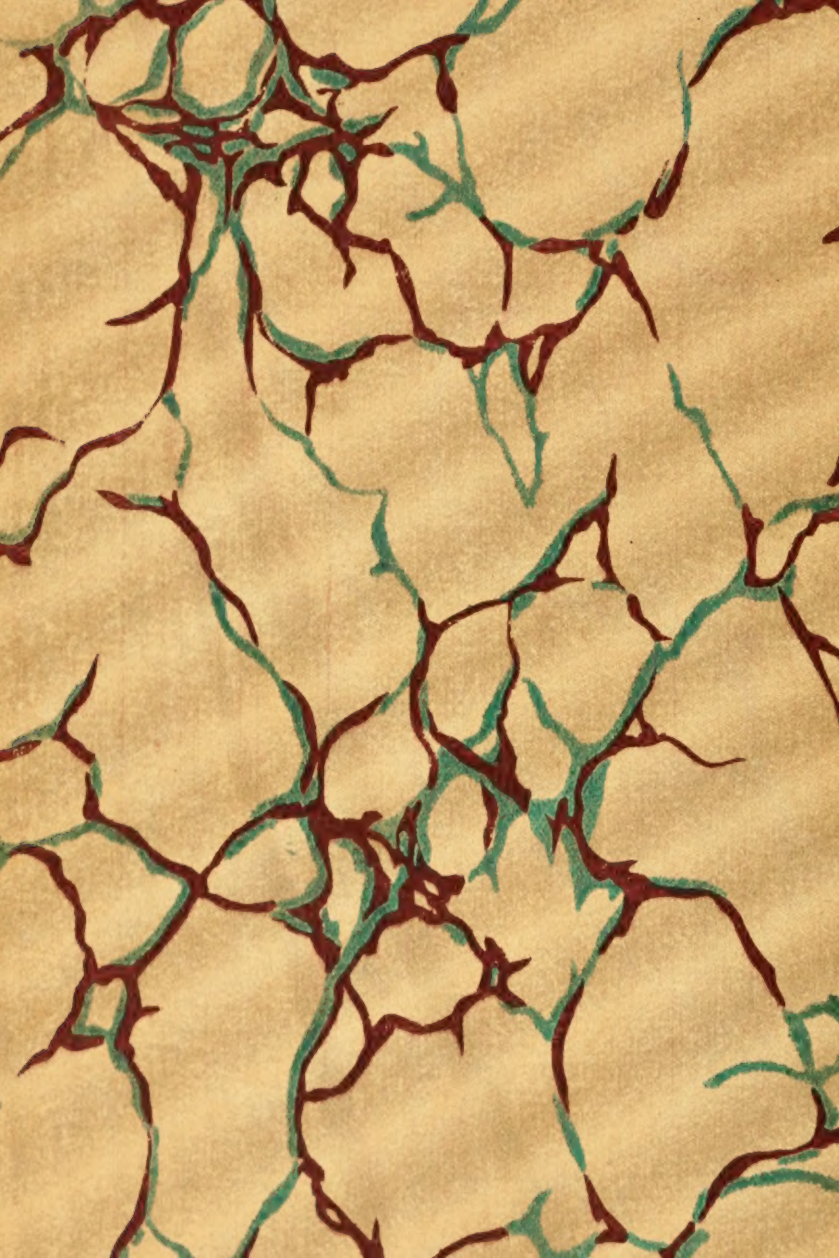
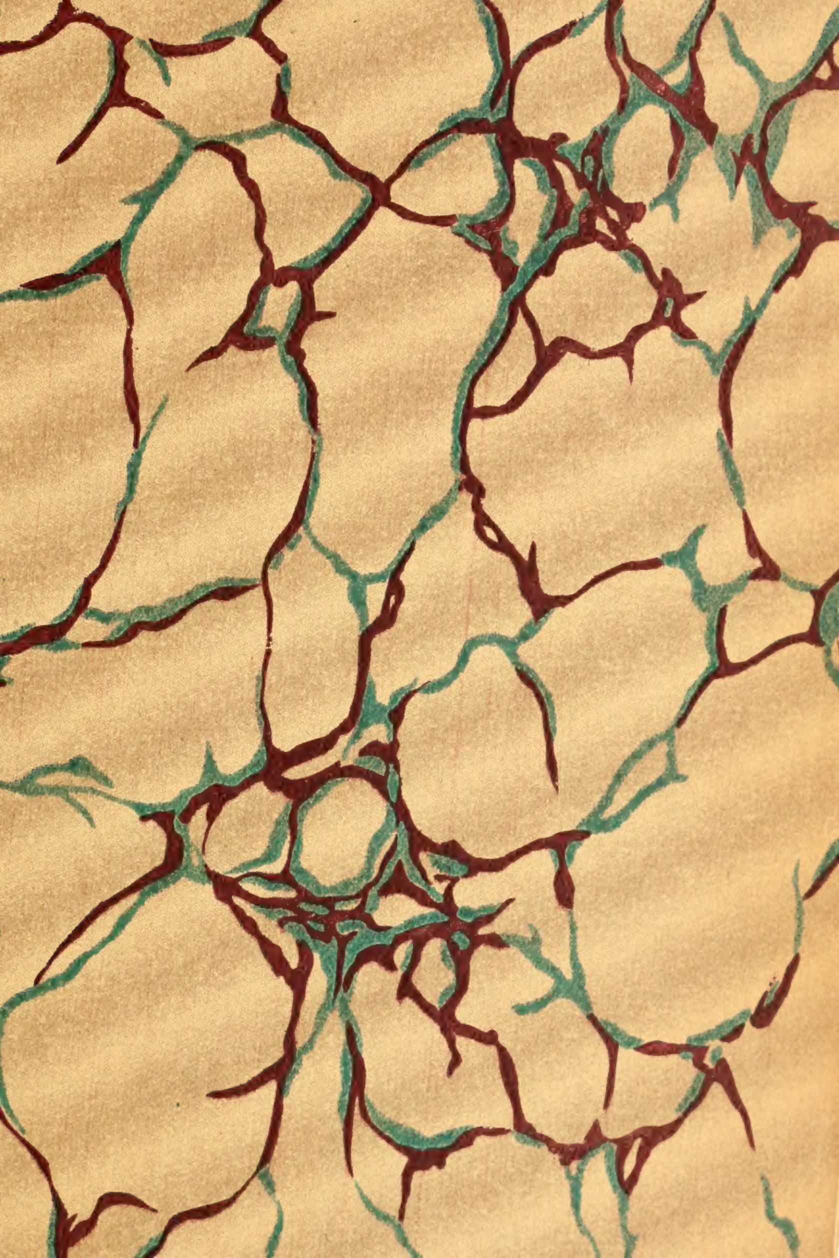

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01307795 3





BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES HISPANIQUES
FASCICULE III

JACOPO DA TREZZO

ET LA

CONSTRUCTION DE L'ESCURIAL

ESSAI SUR LES ARTS A LA COUR DE PHILIPPE II
1519-1589

PAR

Jean BABELON

DOCTEUR ÈS LETTRES



Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI
Lyon : DESVIGNE, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU
Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE
Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS
Madrid : E. DOSSAT, 9, PLAZA DE SANTA ANA
Paris :
E. DE BOCCARD, 1, RUE DE MÉDICIS, VI[e]
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDOUARD CHAMPION, 5, QUAI MALAQUAIS, VI[e]

1922

JACOPO DA TREZZO

ET LA

CONSTRUCTION DE L'ESCURIAL



Portrait de Jacopo da Trezzo, par Antonio Moro

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES HISPANIQUES
FASCICULE III

JACOPO DA TREZZO

ET LA

CONSTRUCTION DE L'ESCURIAL

ESSAI SUR LES ARTS A LA COUR DE PHILIPPE II
1519-1589

PAR

Jean BABELON
DOCTEUR ÈS LETTRES



Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI
Lyon : DESVIGNE, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU
Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | Montpellier : C. COULET, 5, GRAND'RUE
Toulouse : EDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS
Madrid : E. DOSSAT, 9, PLAZA DE SANTA ANA
Paris :
E. DE BOCCARD, 1, RUE DE MÉDICIS, VIe
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDOUARD CHAMPION, 5, QUAI MALAQUAIS

1922

JACOPO DA TREZZO

ET LA

CONSTRUCTION DE L'ESCURIAL

INTRODUCTION

Un ouvrage sur un personnage historique, artiste ou homme de plume surtout, dont le nom est resté obscur et connu seulement des spécialistes, prend assez facilement l'allure d'un panégyrique; l'auteur est souvent porté à faire un plaidoyer *pro domo*, ou du moins à réclamer pour son saint un culte dont son autel fut, dit-il, trop longtemps frustré. J'ai dû, en rédigeant la présente étude, me garer de cet écueil. On trouvera dans ces pages des renseignements destinés à éclairer toute une période, assez facilement circonscrite, de l'histoire des arts en Espagne sous Philippe II, bien plutôt que la révélation d'une personnalité puissante et d'un génie autonome. L'intérêt n'est pas moindre, sans doute, pour passer d'un individu à une collectivité.

Jacopo da Trezzo, excellent technicien et praticien, médailleur adroit, lapidaire consommé, ingénieur, inventeur même, ne méritait peut-être pas, par ses qualités propres d'*artiste*, qu'une très vive lumière fût projetée sur sa personne. C'est son dévoûment au service d'une grande œuvre qui fait le sujet d'une grande partie de ce travail; or, cette œuvre :

l'Escurial, il n'en eut pas l'initiative, il n'en conçut pas lui-même le plan grandiose. Mais l'activité que suscita Philippe II au pied du Guadarrama, parmi les scories de fer qui assombrissent encore l'austère paysage, fut multiple et variée. Dès que le roi d'Espagne eut choisi pour y fixer sa cellule de moine et le tombeau de sa famille les pentes de la Sierra, où l'air était plus frais, l'eau plus abondante et plus pure que sur le plateau de Madrid, la nouvelle capitale des Espagnes, la campagne silencieuse s'anima comme par enchantement : un peuple d'artisans et d'artistes l'emplit du tumulte inopiné d'un fiévreux labeur. On a pensé qu'il ne fallait pas séparer Trezzo de ceux qui collaborèrent avec lui, c'est pourquoi des chapitres ont été consacrés ici aux peintres, aux sculpteurs qui l'entouraient. Parmi eux, comme il était naturel, on a fait large place aux Italiens qui apportèrent en Espagne le goût de la Renaissance italienne à son crépuscule, au moment où un Juan de Herrera méditait les disciplines austères de l'*estilo desornamentado*, avant que Churriguera ne devînt le patron des variations échevelées du style baroque qui a gardé son nom. Jacopo et ses compagnons furent les ouvriers de ce renouveau momentané d'un classicisme intransigeant. Dans cette revue générale, on a dû se borner à citer les artistes sur lesquels les documents consultés à Simancas et ailleurs apportaient quelque renseignement nouveau. Je me défends par avance d'avoir tenté de faire un tableau complet de l'histoire des arts en Espagne dans la seconde moitié du XVIe siècle.

Mais pourquoi, objectera-t-on, avoir choisi Jacopo da Trezzo pour coryphée? C'est que précisément sa personne me paraît avoir été le lien coordonnant toutes ces énergies diverses; si quelque importance semble lui être aujourd'hui injustement déniée, c'est à ce titre d'organisateur et de metteur en œuvre. Trezzo, conseiller de Philippe II, très écouté et disposant d'une grande influence, fut, les contemporains sont unanimes sur ce point, la cheville ouvrière de l'Escurial. Leone Leoni, un plus grand artiste certes, ne vint jamais en Espagne et collabora de loin. Pompeo, son fils, fut longtemps absent et travaillait à Milan. Trezzo est l'homme

des chantiers de l'Escurial. Sur place, il enrégimente les ouvriers, les discipline, les conduit; il invente des machines et des appareils; il met au service de l'œuvre moins peut-être un dévoûment fougueux et tapageur qu'une ténacité parfois un peu obtuse, dirait-on, et une foi tranquille. De là, la confiance du roi, qui fait inscrire à côté du sien le nom de Trezzo, sur le jaspe dur du tabernacle de la Basilique. Ainsi, Jacopo est en quelque façon le reflet de son maître, et je voudrais que ce travail servît encore à mieux connaître l'âme complexe du fils de Charles-Quint, à expliquer les réussites partielles et les échecs indéniables des vastes entreprises dans le domaine des arts, poursuivies par ce roi qu'on songe trop rarement à citer parmi les amis sincères et éclairés de la Beauté.

Il résulte de ce qu'on vient de lire que les détails de technique n'ont pas été négligés dans notre exposé. La réputation acquise par Trezzo est due surtout au souvenir que laissa son habileté de lithoglyphe. Sous la plume de ceux qui le connurent, ce ne sont que les mots de prodige, d'homme incomparable, d'inventeur merveilleux dans l'art de tailler les pierres fines. Il fallait donc donner un aperçu de ce labeur si vanté, des conditions mêmes où il s'exerçait. Pièces en main, je l'ai tenté. On pourra lire en ces pages une description minutieuse de l'atelier de Jacopo, où je n'ai pas craint des énumérations fastidieuses, peut-être, mais bonnes à étayer cet essai de reconstitution.

En tant que médailleur, Jacopo da Trezzo se montra l'adepte convaincu d'un art dont il avait appris à peser exactement les ressources. Sa technique est digne de toute louange et son modelé savant atteste qu'il était doué de ce sentiment intuitif de la matière, du métal, que possédait à un si haut degré le maître incontesté, Pisanello, et sans lequel il n'est point de véritable médailleur. Quant à son style, il unit la sécheresse d'une observation exacte à un goût mesuré du faste. Sans doute, il y manque l'ardeur, l'élégance opulente que d'autres tels que les Leoni mirent dans de semblables travaux, mais ses portraits sont les productions d'un maître

ouvrier dont l'enseignement peut être fécond; ceux de Philippe II et de Mary Tudor compteront toujours parmi les meilleures réussites de l'art de la médaille.

Un travail comme celui-ci ne se concevrait pas s'il n'était suivi d'un catalogue des œuvres de l'artiste qu'on a mis, pour ainsi parler, sur la sellette. Je n'ignore point les imperfections de celui que j'ai essayé de dresser. Pour les médailles, j'ai d'abord décrit celles qui sont signées. Quant aux autres, il est fort difficile de prendre un parti; celles dont l'attribution est le plus vraisemblable manqueront toujours de ce témoignage irrécusable : la signature de leur auteur. Il y faudrait suppléer par des documents écrits qui font défaut ou restent muets quand on les interroge sur ce point précis. On doit y voir souvent, je crois, des œuvres d'atelier dont le maître n'endossait pas la paternité. Cet anonymat est étrange dans des cas comme celui de la médaille de Gianello della Torre, mais on chercherait en vain à en donner la raison.

Pour les camées, la difficulté est plus grande encore. Il y a des noms d'artistes qui, devenus en quelque sorte génériques, sont communément appliqués sans autre preuve, à une certaine catégorie d'ouvrages. C'est le cas de Benvenuto Cellini, à qui l'on attribue d'emblée telle monture de bijou émaillée ou telle orfèvrerie d'une rare perfection. C'est aussi le cas de Jacopo da Trezzo. Ici encore, il faudrait que les articles de comptes fussent plus explicites, qu'on y trouvât à la fois une description scrupuleusement exacte et un nom d'auteur; le fait est malheureusement exceptionnel, et les camées de cette époque ne sont jamais signés : le camée de *la Fontaine des Sciences* lui-même est anonyme. Impossible donc de dresser un état de l'œuvre de Trezzo comme on peut le faire pour Jacques Guay.

Du moins ai-je donné le texte de maint document où étaient décrits les joyaux amoncelés dans les cassettes de Philippe II ou des princes espagnols ses contemporains. En effet, le seul mérite que puisse revendiquer sans forfanterie l'auteur de cette étude, c'est d'avoir mis en œuvre quantité de documents originaux. On me permettra donc de remplir ici

un devoir élémentaire en remerciant tous ceux à qui je dois d'avoir pu poursuivre de longues recherches. J'ai trouvé notamment le plus bienveillant accueil auprès de M. le comte de Las Navas, à la Bibliothèque Royale de Madrid, de M. del Rivero, à l'Archivo de la Real Casa, de M. Paz y Melia, à la Biblioteca Nacional, de M. Menendez Pidal, à l'Archivo Historico Nacional, de M. J. R. Mélida, de M. Montero, à l'Archivo de Simancas, de MM. les Directeurs d'Archives et de Bibliothèques de Madrid, de Florence, de Milan; qu'ils trouvent ici l'hommage d'une très sincère gratitude [1]. M. von Loehr, du Cabinet des Médailles de Vienne; M. Poggi, directeur de la Galerie des Offices, à Florence; M. Henry Symonds, le savant historien de la Monnaie anglaise, trouveront également ici l'expression de ma vive reconnaissance pour les renseignements précieux qu'ils m'ont gracieusement fournis et pour l'aide qu'ils ont apportée à l'illustration du présent volume, de même que M. G. Van Oest, éditeur à Bruxelles, et M. Jacob Hirsch.

Je ne puis oublier enfin, que ces études ont été entreprises sous les auspices de l'Institut français de Hautes Études hispaniques, et c'est le nom de son directeur, M. Pierre Paris, que je tiens avant tout autre à inscrire en tête de ces pages.

Jean Babelon.

1. Quelques-uns de ces remercîments s'adressent à des disparus. Entre l'époque où j'ai réuni ma documentation et celle où j'ai entrepris la rédaction de mon travail, toutes les années de guerre se sont écoulées.

PREMIÈRE PARTIE

LA VIE

CHAPITRE PREMIER

Les premières années. Jacopo da Trezzo à Milan, 1514-1554.

Les premières années de la vie de Leone Leoni, fameux sculpteur d'Arezzo, sont restées enveloppées d'obscurité, malgré les efforts de l'historien [1]. Les mêmes ténèbres gardent voilé le souvenir de la naissance de Jacopo da Trezzo, sculpteur du roi Philippe II d'Espagne, et nous laissent ignorants de son apprentissage, de son éducation artistique, de son adolescence et de sa prime jeunesse [2]. La dernière partie seulement de son existence nous est pleinement révélée par l'abondance des documents qui se font prolixes sur son compte à partir de la date où il fut obligé de correspondre avec ses associés ou ses commettants au sujet des travaux qu'il exécuta ou fit exécuter pour son maître.

Sans doute, écrivant l'histoire d'un homme, doit-on s'interdire de conclure des événements connus qui signalèrent son âge mûr et sa vieillesse qu'un cours semblable emporta

1. E. Plon, *Leone Leoni et Pompeo Leoni*. Paris, 1887, in-4°.

2. Plusieurs points de la biographie de Jacopo ne seront en ce chapitre qu'indiqués, l'examen des œuvres amenant logiquement des développements historiques qui seront, pour éviter des redites, l'obligatoire complément de cet exposé préliminaire.

ceux de ses premières années. Mais s'il fallait croire qu'une concordance même sans rigueur dût être établie entre ses différents âges, nous n'aurions guère lieu de regretter le silence qui s'est fait autour des enfances de Jacopo. Autant la vie des artistes ses contemporains fut tumultueuse, toute secouée de passions furieuses, géniale et forcenée, oscillant entre les ignominies et les turpitudes où entraînent un caractère indompté, sauvage et voluptueux, et les élans magnanimes d'une foi vivace en la beauté, autant leurs biographies sont pittoresques, émouvantes, amusantes, autant la vie de Jacopo da Trezzo semble avoir été calme, placide, consacrée tout entière à un labeur méthodiquement poursuivi, sur un rythme uniforme. Pas d'évasion dramatique de quelque château Saint-Ange, à l'instar de Benvenuto Cellini; Jacopo n'a point non plus défiguré l'auguste masque d'un grand génie, comme Torrigiano qui, d'un coup de poing sacrilège, cassa le nez de Michel-Ange; il n'a pas tenté d'assassiner le fils du Titien, comme fit son confrère Leone Leoni; il n'a point pâli comme Pompeo dans les cachots de l'Inquisition[1]; de fâcheux démêlés avec la justice ne l'ont même pas conduit à « faucher le grand pré » en qualité de rameur sur les galères du roi. La seule partie attachante de cette vie de lapidaire, de graveur de pierres dures, semble être précisément celle qui nous est le mieux connue : en somme, notre curiosité se porte avant tout sur les rapports de l'artiste avec Philippe II. Si l'étude que nous entreprenons mérite de retenir l'intérêt, c'est parce que Jacopo arriva en Espagne au moment de la construction de l'Escurial, et parce qu'il participa grandement au mouvement artistique que Philippe II voulut créer autour de ce monument symbolique. Une activité prodigieuse surgit alors des pierres grises de l'austère Guadarrama. Trezzo fut l'un des plus zélés chefs d'état-major du roi dans cette grandiose campagne, son influence fut considérable, et son rôle de premier plan. Si l'œuvre personnel qu'il a laissé derrière lui n'est peut-être pas des plus attachants, Jacopo a du moins à son actif d'avoir présidé à la réalisation d'une des plus majes-

1. Un de ses parents eut pourtant à en pâtir, comme on le verra plus loin.

tueuses conceptions qu'un homme ait rêvées; or, et c'est ce qui nous importe surtout, sur ce point les renseignements surabondent, au lieu qu'ils se font très rares sur les débuts dans la vie de celui qui fut aussi le médailleur de Philippe II.

Son nom de famille était Nizzola; mais, comme il était de coutume alors, il avait adopté le nom de sa petite patrie, tant et si bien qu'on ne le trouve jamais nommé que Jacopo da Trezzo, et que le nom de Nizzola ne paraît guère que sur la médaille que lui consacra Antonio Abondio.

La petite ville de Trezzo s'élève sur la rive droite de l'Adda, à 20 kilomètres au nord-ouest de Milan. Barnabo Visconti, seigneur de Milan, y fit construire un château fort; trahi par son neveu Gian-Galeazzo, le 6 mai 1385, Barnabo tomba aux mains de Jacopo dal Verme, Ottone Mandello, Giovanni Malaspina et Guglielmo Bevilacqua. Enfermé d'abord au château de Porta-Giovia, il fut ensuite transféré dans sa forteresse de Trezzo, et là, on l'empoisonna, le 19 décembre de la même année [1]. C'est cette petite ville, illustrée par cette sinistre histoire, qui fut le berceau de la famille de notre Jacopo. Mais l'examen de quelques documents conservés aux Archives de Milan, concernant plusieurs personnages du nom de Trezzo, ou Tricio [2], suffit à nous convaincre que cette famille était établie à Milan depuis de nombreuses années déjà, au moment de la venue au monde du sculpteur et, bien que je ne puisse pas produire l'acte de naissance de ce dernier, on admettra, je pense, sans difficulté, que c'est à Milan qu'il vit le jour. Jacopo nous a laissé sur lui-même un document précieux, au sujet de la date de cette naissance impossible à fixer par ailleurs. C'est une lettre par lui adressée à Philippe II, où il affirme qu'il est au service du roi d'Espagne depuis trente et un ans. Quelques lignes plus loin, il supplie Sa Majesté de se hâter de lui faire payer son dû, car, dit-il, il a soixante et onze ans, et l'on ne peut compter que la miséricorde de Dieu lui donnera encore beaucoup d'années de vie; or, dans

1. Voy. Fr. et Erc. Gnecchi, *Le monete di Milano*. Milan, 1884, in-4°, p. 41.
2. La forme latine du nom est *Tricius*.

l'autre monde, il se souciera fort peu de cette pension dont le besoin se fait impérieusement sentir ici-bas. Malheureusement, cette lettre n'est pas datée. Mais le contexte nous vient en aide. Il me paraît impossible d'attribuer au document la date de 1581, comme on l'a voulu[1]. Jacopo y parle longuement, comme d'une chose faite, de l'achèvement de la *custodia;* or, comme nous le verrons, cette fameuse *custodia*, autrement dit le tabernacle de l'Escurial, ne fut achevée qu'en 1585, et la lettre dont il est ici question, prend très naturellement sa place dans la suite de celles qui furent écrites par Trezzo dans la fierté joyeuse de son triomphe, et qui sont, elles, parfaitement datées de l'année 1585. Jacopo serait donc né vers 1514, neuf ans après Leone Leoni, quatorze ans après Benvenuto Cellini, quinze ans avant Pompeo Leoni, et serait entré au service du roi en 1554, à l'âge de trente ans. On nous pardonnera d'insister sur ces quelques repères importants à retenir.

Nous ne sommes peut-être pas absolument dépourvus de documents relatifs aux parents de Jacopo. Du moins peut-on consulter aux Archives de Milan, un acte daté du mois d'avril 1537[2], où un certain Jacopo da Trezo (*sic*), qualifié de *pictor milanese*, supplie le gouverneur de Milan[3] de lui faire verser 492 livres, 11 sous, qui lui restent dus sur une somme de 1.000 livres, prix d'un gonfalon de saint Ambroise, exécuté sur les ordres du duc François II, pour l'église de Vigevano. Les prêtres de Vigevano jouissaient depuis cinq ans déjà de la possession dudit gonfalon, en restant les débiteurs de l'artiste.

Or, si nous en croyons les termes du placet, le peintre milanais se trouvait alors dans une situation assez angoissante, et se voyait serré de près par la ruine. Il avait dû vendre une ferme pour faire face aux frais de son travail, espérant tirer de son gain un bénéfice suffisant pour établir une fille qu'il avait à marier, « déjà d'âge plus que mûr », ajoute-t-il en

1. Cette lettre a été en effet publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 85.
2. Voy. le texte italien, publié dans nos Pièces, n° 1.
3. François d'Avalos, marquis del Vasto, mort en 1546.

propres termes. Voilà un détail important. Jusqu'ici nous pouvions croire qu'il s'agissait de notre Jacopo; mais comment supposer qu'en 1537 — il avait alors environ vingt-trois ans — il ait pu avoir une fille plus qu'en âge de convoler en de justes noces? Nous sommes donc dans l'obligation de supposer que le peintre en question était, sinon le père, du moins l'oncle, ou un très proche parent de notre sculpteur[1].

Un autre membre de la famille finit d'une façon tragique. C'était le temps où Jules III, monté sur le trône pontifical le 7 février 1550, pour y faire régner un népotisme sans vergogne, et donner en exemple à la chrétienté son goût pour la bonne chère et son caractère emporté, venait d'inaugurer vis-à-vis des doctrines hérétiques envahissantes, une politique assez incertaine, oscillant entre les mesures énergiques et des procédés débonnaires pénétrés d'une négligente indulgence. Il paraît toutefois que cette dernière tendance fut prédominante en son esprit, car il y eut sous son pontificat fort peu d'autodafés. Le supplice de Galeazzo da Trezzo, à Milan, en 1552, fut presque une exception. Galeazzo avait été poursuivi par l'Inquisition parce qu'il n'admettait pas l'existence du Purgatoire, qu'il combattait l'efficacité de la confession, et traitait d'idolâtrie le culte des Saints. « Il se serait rétracté, dit M. Rodocanachi, dans un récent ouvrage auquel nous empruntons ces détails, si on ne lui avait imposé les plus dures pénitences[2], comme de réciter les psaumes devant le maître-autel, de lire son abjuration en public à

1. On aurait alors le tableau généalogique suivant :

Jacopo da Trezzo, *pictor milanese*

Jacopo Nizzola da Trezzo, sculpteur de Philippe II : 1514-1589.	Une fille de nom inconnu, mariée vers 1537.	Francesco da Trezzo.
Une fille de nom incónnu qui épouse Clemente Birago, le graveur de diamants.		Jacopo da Trezzo el moço, né en 1563, mort après 1602.

On voit que le nom de Jacopo était de tradition dans la famille, puisque nous le retrouvons à trois générations consécutives.

2. E. Rodocanachi, *La Réforme en Italie*. Paris, 1921, t. II, p. 80, 81.

toutes les grandes fêtes, de se confesser une fois par mois... Alors il fut déclaré relaps et livré au bras séculier; mais le juge demanda sa grâce; en réponse, l'Inquisition déclara tous ses biens confisqués. Lorsqu'on le fit venir devant le tribunal pour entendre sa condamnation, il s'écria qu'il ne lui avait jamais été permis de s'exprimer librement et de manifester ses sentiments, et comme l'Inquisiteur lui demandait s'il considérait qu'adorer l'hostie était une dévotion condamnable, il répondit qu'il le prouverait par les Écritures. Un groupe de gentilshommes et de bourgeois l'entourait. Le gouverneur, qui était présent, se borna à dire au moine inquisiteur de répéter sa question, et Galeazzo fit la même réponse. Ramené dans sa prison, il cherchait à convaincre ses geôliers et ceux qui l'allaient visiter. On ne put le sauver, il périt sur le bûcher. » Une querelle s'éleva entre la municipalité et l'Inquisition au sujet du paiement des frais de cette exécution; il s'agissait d'une somme de onze écus. Les uns voulaient qu'on les prélevât sur le produit de la confiscation des biens du supplicié, tandis que les autres prétendaient que la dépense incombait à la ville. En fin de compte, il fallut que le podestat payât de ses deniers les onze écus en litige.

L'histoire ne dit pas, et c'est grand dommage, quelle était la profession du malheureux; on trouvera sans doute qu'il avait été en quelque sorte l'artisan de son infortune; il n'avait tenu qu'à lui d'esquiver, sans déshonneur, les fagots et le sambenito. Nous ignorons tout des liens de parenté qui pouvaient l'unir à celui dont nous tentons d'écrire l'histoire. Toutefois, tout en évitant de se laisser impressionner outre mesure par l'homonymie, il me semble qu'on serait assez facilement tenté d'attribuer au personnage dont le portrait figure en tête de ces pages, à Jacopo da Trezzo, une fermeté de caractère analogue à celle dont on vient de lire un trait, une pareille obstination dans son propos. Nous verrons plus loin que le récit de sa vie n'y vient point contredire; peut-être, par une singulière ironie de la destinée, le sculpteur de Philippe II, du roi qui organisa les fameux *autos* de Valladolid, en 1559, avait-il à se souvenir de la mort tragique et forcenée

d'un de ses proches parents, cet irréductible hérétique de Galeazzo.

On aimerait à connaître par le détail quel fut le genre de vie de Jacopo da Trezzo durant ses premières années. Il est fort probable que pendant cette période, il resta dans son pays d'origine. Or, une grande partie s'y jouait alors, et l'attention du monde civilisé était fixée sur la Lombardie. C'est l'époque où François Ier, roi de France, s'efforce en vain contre la ligue formée par le pape, l'empereur, le roi d'Angleterre, l'archiduc d'Autriche et les Florentins, de garder ce Milanais conquis si brillamment à Marignan. Les défaites de La Bicoque (1522) et de Pavie (1525) mettent fin à la domination française sur le duché de Milan dont François-Marie Sforza reprend la souveraineté, sous la tutelle des ministres et des généraux de Charles-Quint. Précaire souveraineté, pourtant confirmée en 1529 par le traité que signèrent à Bologne l'empereur et le pape Clément VII. Les Milanais « déjà ruinés par trente années de guerre, par la peste et par la famine » [1], y gagnaient d'être écrasés par de formidables impôts. A sa mort, François II instituait l'empereur son héritier (1535).

Cependant, notre Jacopo apprend son métier d'orfèvre, le dessin, la sculpture, la peinture, et aussi, à coup sûr, la mathématique et toutes les sciences exactes dont la connaissance est nécessaire à un futur architecte. Toute sa carrière est là pour témoigner de la solidité et de l'étendue de son instruction technique. S'il est peu probable qu'il ait jamais composé des sonnets comme Michel-Ange, ou qu'il fut même un aussi vivant conteur que Leone ou que Pompeo Leoni, il est certain d'autre part qu'il était d'esprit cultivé. Son écriture ou son style, italien ou espagnol, rendent hommage aux maîtres qui lui enseignèrent le rudiment. On ne trouve, dans sa correspondance, ni plus ni moins d'irrégularités d'orthographe et de langue que dans celles de ses collègues; or on sait que les lettres *en italien* de Leone Leoni sont parfois d'une

1. Voy. Gustave Clausse, *Les Sforza et les arts en Milanais*, Paris, 1909, p. 264 sq.

déconcertante incohérence graphique. Il est certain également que le jeune Jacopo eut fréquemment en main les médailles du duc François II et de sa femme Christine de Danemark, que des médailleurs restés anonymes fabriquaient alors à Milan [1]. L'ambition lui vint sans doute de faire aussi bien et mieux, dans cette branche spéciale de l'art; nous l'y verrons bientôt à l'œuvre.

Ceci nous amène en face du problème difficile à résoudre de son apprentissage. D'aucuns ont voulu faire de Jacopo da Trezzo l'élève de Leone Leoni. Mais, si l'on n'a étayé de nul sérieux motif cette opinion, je vois par contre plusieurs raisons propres à la ruiner. Avant tout, une première remarque s'impose, presque suffisante, à défaut d'autres : les deux hommes étaient à peu près du même âge. De plus, la lecture de leur correspondance nous porte à écarter toute idée de dépendance de l'un vis-à-vis de l'autre. Quand le vieux Leone fait allusion à Jacopo, il le traite toujours d'égal à égal, de puissance à puissance, dirait-on, et sans le moindre rappel d'une familiarité pourtant naturelle, d'un ancien maître en pleine gloire à un élève également arrivé. Voici l'épigraphe de la lettre qu'il lui adresse, le 2 avril 1583 : « *Molto magnifico signor mio osservatissimo* ». Faisons la part de l'emphase italienne et du seizième siècle, et aussi de la haute situation occupée par Trezzo. Tout de même, Leone n'emploie de semblables formules que lorsqu'il écrit par exemple à Juan de Ybarra, secrétaire du roi, pour le supplier d'intervenir en sa faveur auprès de Sa Majesté. Si Jacopo avait jadis travaillé sous sa direction, ne trouverait-on pas, malgré tout, dans ces lettres qui nous sont parvenues en si grande abondance un souvenir de l'intimité qu'entraîne un enseignement donné et reçu?

On a souvent cité une phrase de Leone Leoni écrivant, le 6 octobre 1555, au cardinal Perrenot de Granvelle, évêque d'Arras, au sujet des médailles qu'il était en train d'achever : « *Quella della S-ma Reina, ogni persona dice che spira ; l'ovalo*

1. A. Armand, *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Paris, 1883, t. II, p. 158-159.

forsi stara a paragone di quel che costa fece certo mio creato che mi deve piu ch'al padre propio el mi sopeda con la lingua [1]. »

Ces mots si durs et pleins d'une si vindicative amertume : « Quant à l'ovale [2], on pourra peut-être le comparer à celui que fait là-bas une de mes créatures, qui me doit plus qu'à son propre père, et qui m'abîme avec sa méchante langue », renfermeraient une allusion à Jacopo da Trezzo. Mais, en premier lieu, remarquons que ce serait la seule fois où nous constaterions une semblable inimitié entre les deux sculpteurs. Les rapports très étroits et constants de Jacopo avec Pompeo Leoni, qui lui-même fut toujours très attaché à son père, semblent propres à faire rejeter, à première vue, l'existence de ces sentiments d'hostilité de la part du vieux Leone. A cela on peut répondre qu'il s'agit d'un mouvement de colère dont le terrible Milanais était coutumier : Jacopo a bien pu irriter l'ombrageux sculpteur, sans que cette irritation ait eu de longues suites. Aussi bien n'est-ce pas sur ce point que je prétends insister. Mais en quoi les lignes qu'on vient de lire nous autorisent-elles à supposer que Jacopo étudia sous la direction de Leone? Il en ressort ceci seulement que — si c'est bien Jacopo qui est visé, hypothèse d'ailleurs très sujette à caution — Leone a aidé son collègue à conquérir sa place à la cour impériale, qu'il lui a prêté son appui pour sortir de l'ornière, et qu'il crut avoir plus tard des motifs de se plaindre de son ingratitude [3].

Cela dit, il convient d'ajouter que Leone Leoni et Jacopo da Trezzo étudièrent vraisemblablement sous les mêmes maîtres et furent soumis à la même férule; la comparaison de leurs œuvres respectives suffit à le démontrer; la parenté de leurs styles est telle qu'il est difficile parfois d'attribuer à l'un ou à l'autre, ou encore à Pompeo, telle médaille non signée. Il serait intéressant de savoir à quel maître remonte, en der-

1. E. Plon, *op. cit.*, p. 112.

2. Lisez : un grand médaillon ovale, de bronze ou de marbre, comme celui de Charles-Quint au Musée du Louvre, par exemple.

3. La lettre de Leone est datée de Milan. Nous verrons plus loin qu'en octobre 1555, Trezzo était sans doute déjà de retour en Flandres, après son voyage d'Angleterre.

nière analyse, la création de cette école de médailleurs milanais de la fin de la Renaissance, que nous étudierons tout à l'heure, mais le nom de celui qui mit le burin dans la main hésitante du jeune Jacopo et de son camarade Leone ne nous est point parvenu.

Reste la supplique du « peintre milanais » dont il fut question plus haut. S'il s'agit bien, comme je l'ai supposé, du père ou de l'oncle de Jacopo, il est à présumer que c'est ce peintre-là qui enseigna les premiers principes de l'art à notre apprenti. Du moins pouvons-nous affirmer que Jacopo da Trezzo appartenait à une famille d'artistes, et que son goût commença de se former dans le milieu même où sa naissance l'avait placé [1].

Jacopo ne tarda pas à s'adonner à l'orfèvrerie qui, à coup sûr, était alors la plus lucrative des branches de l'art. Les magnifiques seigneurs de l'aristocratie italienne, les Gonzague à Mantoue, le duc Côme à Florence, et tant d'autres, étaient de fervents amateurs de médailles ciselées, de gemmes taillées ou gravées, aux splendides montures émaillées. Avec passion, leurs regards caressaient les émaux et les rinceaux d'or ou d'argent, leurs doigts effleuraient les camées aux mouvantes et profondes couleurs et l'épiderme poli des chatoyantes agates. Combien d'orfèvres avait-on vus, glorieux enfants des spirituelles cités, gagner, grâce à la merveilleuse habileté de leur main, plus que le profit, l'honneur de frayer avec les plus grands princes? Comme eux, Jacopo sut se créer une célébrité; c'est à la situation qu'il s'était acquise de joaillier et d'orfèvre en vogue, qu'il dut d'être distingué par Charles-Quint et par Philippe II. Malheureusement, nous n'avons pu relever la trace des premières œuvres qu'il exécuta pour les nobles amateurs de la Toscane ou du Milanais et vraisembla-

1. Dans son livre sur *Leone Leoni*, p. 90, n. 1, Casati dit ceci : « Les écrivains modernes de Lodi, s'appuyant sur un document de l'année 1530, du notaire Lanteri, affirment que Lomazzo se rendit cette année-là à Lodi, en compagnie de Giacomo Trezzo, pour étudier les peintures exécutées par Toccagni dans l'église de l'Incoronata; mais on ne peut prêter foi à ce renseignement, puisque Lomazzo, comme il l'écrit lui-même, naquit en 1538. Peut-être faut-il croire que l'événement eut lieu plus tard. » Nous n'avons pu retrouver le document auquel il est fait ici allusion.

blement pour les familles princières. L'année 1548 marqua une des importantes étapes de sa carrière, et dès lors nous sommes en mesure de suivre de plus près son activité; notre personnage se dégage de l'ombre.

Donc, en 1548, on célébrait à Milan les noces fastueuses de la princesse Hippolyte de Gonzague, avec Fabrizio Colonna, et la pompe magnifique qui illustra les fêtes se trouva rehaussée par la présence au premier rang des conviés du fils de César lui-même, du prince Philippe d'Espagne, le futur Philippe II, roi très catholique. La corbeille de la fiancée était comble de somptueux joyaux, et plusieurs d'entre eux étaient sortis de l'atelier de Jacopo. Je crois pouvoir affirmer qu'il s'en trouvait un notamment : le camée de l'Aurore [1], gravé spécialement pour la princesse, et dont la délicate allégorie célébrait à la fois l'esprit et la beauté de la gracieuse Hippolyte au matin de sa vie, de

La bella Gonzaga
Ippolita, d'onor non d'altro vaga

que chanta le Tasse [2]. Nous avons lieu de croire que la même année Jacopo avait exécuté une médaille de Marie, reine de Bohême, fille de Charles-Quint, à l'occasion du mariage de la princesse avec le futur empereur Maximilien II. Le jeune prince d'Espagne dut être frappé par l'habileté technique, l'art méticuleux et raffiné de l'auteur de ces joyaux. Dès ce moment dut s'ébaucher dans son esprit l'idée d'attacher à son service un artiste aussi consommé. Si l'infant Don Philippe se trouvait alors à Milan, c'est que Charles-Quint, voyageant alors dans les Flandres, l'avait appelé près de lui. L'empereur voulait initier lui-même son fils et héritier à la politique qu'il aurait à tenir plus tard vis-à-vis des populations de ces États du nord de l'Europe avec lesquels le prince n'avait eu jusqu'alors aucun point de contact. Mais, avant

1. Peut-être aussi celui de la Fontaine des Sciences. Voy. sur ce point les chapitres du présent volume concernant les médailles d'Hippolyte de Gonzague et de Gianello della Torre.
2. Le Tasse, *Amadis*, Cant. 100.

de visiter les Pays-Bas, Philippe devait parcourir les provinces méridionales du colossal empire que son père tenait d'une poigne césarienne; il devait notamment traverser l'Italie du Nord et l'Allemagne. Il avait débarqué à Gènes le 22 novembre 1548, et s'était avancé, véritable marche triomphale, au travers des principales villes de l'Italie [1]. Des fêtes sans pair l'accueillirent à Milan, où il arrivait au mois de décembre. Il se dirigea ensuite sur Bruxelles, où il faisait son entrée le 1er avril 1549. Or, c'est précisément à la même époque, soit au commencement de 1549, que Leone Leoni et Pompeo, son fils, partirent aussi pour les Flandres, officiellement engagés au service de la Maison impériale. Ils quittèrent donc leur patrie en même temps que l'infant. Jacopo les accompagnait-il? Rien absolument ne nous permet de le supposer, et nous admettrons qu'il resta pour lors à Milan.

L'année suivante, en 1550, eut lieu la fameuse diète d'Augsbourg, au cours de laquelle Charles-Quint s'efforça — sans y réussir d'ailleurs — de résoudre selon ses vues personnelles le périlleux problème de sa propre succession. Il voulait faire passer l'empire aux mains de son frère Ferdinand, dont le prince Philippe aurait été le lieutenant en Italie, jusqu'au jour où le futur Philippe II aurait reçu, à la mort de son oncle, la couronne impériale. Les princes allemands s'opposèrent à l'exécution du programme, et l'on sait assez que Philippe dut renoncer définitivement par la suite à l'ambition de ceindre jamais la couronne fermée. Aussitôt après la diète, Philippe retourna dans cette Espagne dont il ne restait éloigné qu'à regret. Il alla s'embarquer à Gènes, et il arrivait à Barcelone à la mi-juillet 1551.

Non plus que précédemment nous n'avons aucune raison de croire que Jacopo da Trezzo fut du voyage. M. Kenner a publié un document [2] qui, selon lui, tendrait à faire croire qu'il accompagna dès lors Philippe II. C'est une estimation

1. L'itinéraire du voyage nous a été donné par un contemporain, Calvete de Estrella, dont l'ouvrage : *Viaje del Principe*, a été traduit en français par Petit, Bruxelles, 1871-1884, 5 vol. in-8°.

2. *Jahrbuch der historischen Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, p. CII, n° 8129.

par Jacopo da Trezzo, Rodrigo Reynalte et Pedro de Bilbao, des joyaux et objets d'art que le roi achetait à son majordome Ruy Gomez de Silva, plus tard célèbre sous le nom de prince d'Eboli. Ce document rédigé à Madrid serait, d'apres Kenner, daté du 14 novembre 1551, peu après l'arrivée en Espagne du roi et de sa suite. En réalité, il est de 1565; une lecture un peu attentive suffit à nous en convaincre : la date y figure en toutes lettres : *en celle présenle année de mille cinq cent soixante cinq*[1].

Au contraire, les textes que je vais citer, de même que les œuvres qui fournissent un témoignage de l'activité du sculpteur, semblent bien prouver que de 1550 à 1554 environ, Jacopo était toujours à Milan, où il gravait entre autres ses médailles les plus connues, d'Isabelle Capua et d'Hippolyte de Gonzague, tout en exécutant des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie et de joaillerie pour divers grands personnages.

Les registres de la garde-robe du grand-duc de Florence Côme I[er], en décembre 1550 et 1551, nous présentent Jacopo en qualité de créancier du grand-duc pour le prix d'un vase et d'un verre en cristal taillé. Il y est spécifié que le joaillier habite Milan[2]. En janvier 1552, Jacopo est encore à Milan et réclame au duc de Florence 850 écus qui lui sont encore dus sur le prix de ce vase de cristal livré à Son Excellence l'année passée[3]. Jacopo était alors marié et père de plusieurs enfants; c'est un prétexte qu'il saisit pour tenter d'émouvoir son puis-

1. « Quando Su Santidad embio a Su Alteza el estoque y pileo consagrado con Venceslao Rangon, su camarero, por hebrero de este presente año de quinientos sessenta y cinco »... La date de 1551 qui figure en chiffres au bas du document a donc été certainement mal lue. Il s'agit d'une épée que le pape Pie IV envoyait à Don Carlos en même temps qu'un chapeau consacré pour son précepteur Honorato Juan, élevé à l'épiscopat sur les instances du prince. M. Kenner a mal lu ce passage, et imprime *pelco* pour pileo. Voy. Ch. de Moüy, *Don Carlos et Philippe II*. Paris, 1862, p. 92, n. 4.

2. Archivio di Stato, Firenze, Guardaroba, 10. 1550. Jac–o Nizzola de Trezzo, abitante in Milano, de dare addi 6 di dicembre DCCC d–os m–o. E addi 26 de febraio 1551, D 850 d–os m–o pagati per lui a detti Rustichi com de sopra et sono proprio di D 1150 d–os m–o pronto di uno vaso grande de christallo e uno bichiere in christallo di montangnia...

Cf. Supino, *Il medagliere mediceo nel r. Museo Nazionale di Firenze*. 1889, p. 140.

3. Archivio di Stato, Firenze, Mediceo, 570. Voy. le texte italien aux Pièces justificatives, n° 2.

sant débiteur, en lui faisant un sombre tableau de la détresse où il se trouve plongé et de l'état précaire de sa famille.

Pourtant, dès lors, l'habileté de l'orfèvre et la sûreté de son goût lui avaient créé une réputation. L'humble ouvrier d'art va définitivement sortir de l'obscurité. L'attention de tous les grands amateurs de joaillerie est fixée sur lui. Il s'est conquis une clientèle auprès des grands, parmi lesquels les Médicis et les Gonzague; or, Ferrante de Gonzague, le nouveau gouverneur de l'État de Milan, négocia l'entrée des Leoni au service de l'empereur. C'est peut-être à son entremise aussi que Jacopo dut sa fortune; nous atteignons précisément la date relevée au début de ce chapitre dans une lettre écrite de sa main, cette date de 1554, qui marque son entrée au service du roi d'Espagne[1].

1. On trouvera dans quelques ouvrages d'autres renseignements sur l'activité de Trezzo à Milan. Si je n'en ai point fait état, c'est que je n'en ai trouvé nulle part la confirmation. D'après J. de Foville, Jacopo aurait été préposé par Ferrante de Gonzague à la Zecca de Milan. D'après Davillier, il aurait fait le portrait (?) de Juan Fidarola, gouverneur de Milan.

CHAPITRE DEUXIÈME

Jacopo au service de Philippe II. Voyage d'Angleterre. — Séjour en Flandres. Établissement en Espagne.

Un événement considérable se préparait alors, qui devait bouleverser la politique européenne : le mariage du successeur de Charles-Quint avec la reine d'Angleterre, Mary Tudor [1]. Morigia, en nous faisant un éloge dithyrambique de Jacopo da Trezzo, après avoir insisté sur la faveur dont il jouit auprès des princes, ajoute ces quelques mots : « Quand Philippe prit pour femme Mary, reine d'Angleterre, Sa Majesté Césarienne envoya notre Trezzo en Angleterre, pour présenter à la reine des joyaux d'inestimable valeur [2]. » C'est donc en qualité de joaillier officiel que Jacopo aurait fait ce voyage en Angleterre révoqué en doute par plusieurs auteurs. Le mariage royal eut lieu le 25 juillet 1554. Notre Milanais aurait passé la mer quelque temps avant son maître, qui voulut se faire précéder d'un émissaire pour mettre aux pieds de la reine les trésors dont il prétendait lui faire l'hommage. Tout cela est très conforme à ce que nous savons des préliminaires d'une aussi fameuse union. C'est par le truchement d'une peinture, le portrait de Philippe II par Titien, qu'en ces temps où la politique avait les arts pour ambassadeurs, la froide et revêche Mary s'était éprise de l'infant. Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, avait envoyé le portrait de Philippe à Renard, l'ambassadeur espagnol à Londres, en lui mandant : « Si l'on ajoute trois années à l'âge du prince

1. Elle était montée sur le trône le 6 juillet 1553, à la mort d'Édouard VI.
2. Paolo Morigia (1525-1604), *Della nobilta dei signori LX del consiglio di Milano.* Lib. II, ch. IX, p. 43 sq. : *Del valoroso e immortale Giacomo Trezzo inventore del intagliere il diamante, raro nell' intagliare il cristallo e altre pietre, e inventore di altre virtu.*

au moment où ce portrait fut exécuté, la toile que je vous envoie pourra donner à la reine une idée exacte de Philippe. » Renard reçut l'ordre de présenter le portrait à la reine Mary, qui en tomba « straordinariamente innamorata »[1]. Le futur roi d'Espagne, si nous en croyons Morigia, aurait voulu parachever l'œuvre si bien commencée, en dépêchant à sa royale fiancée son maître orfèvre, les bras lourds de joyaux[2]. Trois mois plus tard, il devait faire don à sa femme du fameux tableau de *Vénus et Adonis*, dont la volupté profane semble si peu en harmonie avec ce qu'on sait de la plus renfrognée des reines et du moins souriant des rois. Le voyage de Trezzo à Londres prend donc si naturellement sa place dans l'ordre logique des événements, qu'on s'étonne du peu de confiance accordée en cette circonstance par certains critiques à l'auteur de la *Nobiltà di Milano*. Mais d'autres raisons encore confirment l'assertion de Morigia. J'y reviendrai en son lieu, en parlant de la médaille de Mary Tudor. Disons tout de suite qu'il est invraisemblable que le portrait que Trezzo fit de la reine ait été exécuté uniquement d'après le tableau d'Antonio Moro[3]. Et si l'on admet cette impossibilité, il faut bien croire que Jacopo est allé en Angleterre, et qu'il a fait *de visu* au moins une étude des traits de la reine.

La date précise du voyage reste toujours difficile à fixer, en l'absence de documents. C'est en décembre 1553 qu'arriva en Angleterre la première députation envoyée à la reine Mary ; à sa tête se trouvait le comte d'Egmont, de lugubre mémoire. Une nouvelle ambassade partit en mars 1554, pour conclure

1. Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano*, 1878, t. II, p. 161.

2. Comparez la liste des joyaux envoyés en de semblables circonstances par Charles-Quint à Isabelle de Portugal, en 1526, publiée par le Dr Rudolf Beer dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII (1891), p. CXXX.

3. On connaît plusieurs médailles exécutées d'après des peintures notamment celle de l'impératrice Isabelle que fit Leone Leoni, d'après le portrait du Titien. Mais dans ce cas, comme il est naturel, le personnage est rendu par les deux œuvres dans la même attitude : de trois quarts, ou de profil. Or, le tableau de Moro représente la reine de trois quarts, alors que la médaille la présente de profil. De plus, dans les détails de l'ajustement, Trezzo a fait preuve d'une véritable originalité. Sur le portrait physique de la reine Mary, son goût pour la parure et les joyaux, voy. les Relations des ambassadeurs vénitiens Soranzo et Michieli. Cf. A. Baschet, *La Diplomatie vénitienne. Les princes de l'Europe au XVIe siècle*, Paris, 1862, p. 121 sq.

les fiançailles officielles; c'est le 12 juillet 1554 que Philippe s'embarqua à son tour pour joindre sa fiancée. Où peut-on situer parmi cette suite chronologique le départ de Jacopo? C'est une question qui reste sans réponse. Un document publié par le Dr Hans von Voltellini [1], sans nous donner de renseignement sur la personne même de Trezzo, mérite pourtant d'être cité à l'appui de ce qui précède. C'est un rapport du licencié Gamiz, date du 3 décembre 1553, et de Bruxelles, adressé au roi Ferdinand Ier. Ce rapport a trait aux gentilshommes qui partirent de Flandres à l'occasion du mariage du prince Philippe avec la reine Mary, pour se rendre en Angleterre *con muchas joyas y presentes*, chargés de joyaux et de présents. Qu'on nous laisse supposer, en l'absence de preuves du contraire, que parmi la foule brillante de ces grands seigneurs se dissimulait la personne encore quasiment anonyme de notre orfèvre.

Jacopo, sans doute, ne resta pas longtemps en Angleterre; c'est à partir de ce moment qu'il suivit son maître dans ses pérégrinations. J'aurai l'occasion de parler en détail des quelques œuvres qui subsistent comme une trace de son passage à la cour de la reine Mary. Malgré la brièveté de son séjour, il paraît certain qu'il y fit école, ou du moins que les portraits qu'il exécuta du roi et de la reine s'imposèrent a l'admiration et à l'imitation des graveurs et tailleurs de coins d'outre-Manche.

Immédiatement auparavant, se place le premier séjour de Trezzo en Flandres. Il y avait retrouvé Philippe II qui en était alors à son second voyage dans les Pays-Bas. Le nouveau roi d'Angleterre fut bientôt rappelé sur le continent. Charles-Quint éprouvait depuis longtemps le besoin presque maladif de se décharger du pouvoir, de déposer les ornements impériaux, entraîné, autant que par des considérations pratiques, par une sombre et morbide imagination. Philippe quitta son royaume éphémère, pour n'y plus jamais retourner, un an après y être venu pour la première fois : le 29 août 1555. Le

1. Voy. *Jahrb. der hist. Kuntssammlungen des a. h. Kaiserhauses*. t. XI, LXIII, n° 6462.

21 octobre suivant, l'empereur se démettait en faveur de son fils de son autorité sur les Pays-Bas, puis quelques mois après, le 16 janvier 1556, des couronnes d'Espagne et de Sicile.

Pendant son second séjour en Flandres aux côtés de Philippe, Jacopo fut employé comme tailleur de coins. C'est sous ce terme qu'il est désigné dans les comptes de la recette générale des finances des années 1556 à 1560 [1]. Il grava notamment les coins des jetons de présence du bureau des finances, en 1556, 1557, 1558, 1559, qui, dit Pinchart, « se distinguent des jetons faits antérieurement, par l'excellence de la ciselure », et aussi le grand sceau et le contre-sceau « employés à partir de l'année 1557, au nom de Philippe II, pour les lettres patentes que ce prince signait quand il n'était pas dans les Pays-Bas, et qui furent remplacés après la mort de la reine d'Angleterre ».

Le nouveau roi d'Espagne ne rejoignit sa véritable et bien-aimée patrie que lorsque la guerre de France fut terminée, deux ans après la bataille de Saint-Quentin (10 août 1557), aussitôt conclu le traité de Cateau-Cambrésis (2 avril 1559). Au mois d'août de cette année 1559, Philippe II, parti de Flessingue, aborda sur la terre d'Espagne qu'il ne devait plus quitter, au milieu d'une tempête déchaînée où il faillit périr. Il laissait le gouvernement de la Flandre à Marguerite de Parme, sa demi-sœur, la fille naturelle de Charles-Quint. Si Jacopo n'accompagnait pas dès lors son souverain, il le suivit de près [2]. C'est ce que nous apprend la lecture des comptes qui nous sont parvenus. L'un de ces documents est assez important pour que j'en donne ici une traduction intégrale [3]. C'est une assez longue facture rédigée en italien, écrite de la main même de Trezzo, qui nous fournit la liste

1. Archives départementales du département du Nord, à Lille; Archives du royaume de Belgique. Voy. Pinchart, *Histoire de la gravure des médailles en Belgique*, Bruxelles, 1871, p. 46.

2. Rappelons que Pompeo Leoni était arrivé en Espagne en 1556, que ses appointements avaient été régulièrement fixés par Doña Juana de Portugal, le 22 février 1557, mais qu'il était emprisonné par l'Inquisition — pour six mois seulement, il est vrai — dès le milieu de l'année 1558. On suppose qu'il demeura cependant en Espagne après que ses amis eurent obtenu sa libération. Voy. E. Plon, *op. cit.*, ch. VIII et X.

3. Simancas. Contaduria mayor, 1ª Época, legajo 1358.

de toutes les œuvres livrées au roi par son orfèvre, depuis le 25 novembre 1558 jusqu'à fin décembre 1562 :

« Doit Sa Majesté, le 25 novembre 1558, 42 ducats pour une bague de turquoise avec 4 rubis et 2 diamants, et pour les armes [1] gravées sur la turquoise.

» 33 ducats, le 22 décembre 1558, à Bruxelles, pour refaire les lettres des armes sur trois sceaux de Naples [2].

» 24 ducats, le 15 janvier 1559, pour deux sceaux d'or, avec l'Ordre [3].

» 9 ducats pour un autre sceau semblable, en argent, avec trois manches.

» 9 ducats pour trois armes faites sur trois *chlabec* [4], pour l'épreuve du diamant.

» 3 ducats 1/2, le 26 février, pour 4 onces 3 d. d'argent, employé aux deux sceaux de Milan et à un sceau de Sicile, et 36 ducats pour la façon desdits sceaux.

» 47 ducats, 2 réaux, le 23 avril, pour un tube de cristal acheté par son ordre en 1559, pour placer le Saint-Sacrement. Ledit cristal est chez moi.

» 39 ducats, en mai, pour le diamant des armes, à savoir 20 ducats pour faire préparer le diamant, 9 ducats pour l'or et la façon de l'anneau, et 10 ducats que j'ai dépensés en voyage pour aller hâter ledit ouvrage à Anvers.

» 17 ducats, le 8 mai, pour 18 camées et des boutons.

» 16 ducats pour 38 camées de figures, pour en faire des boutons donnés à Santoyo, à Gand.

» 4 ducats, le 22 juillet, pour 5 onces 2 d. d'argent mis en un grand sceau pour Gonzalo Pérez, plus 12 ducats pour la façon.

» 150 ducats pour une coupe de cristal à l'impériale, payée le 14 août 1559.

» 80 ducats pour une coupe, tenue ensuite en garde, le 18 janvier 1560.

1. Entendez : armoiries.
2. Il faut entendre : les sceaux de Philippe en tant que roi de Naples. Ce titre avait été conféré par Charles-Quint à son fils au moment de son mariage avec Mary Tudor.
3. L'ordre de la Toison d'Or.
4. Ou *claveque*, faux diamant : du strass, dirait-on aujourd'hui.

» 150 ducats, le 15 janvier 1560, pour une autre coupe taillée avec des monstres marins, qu'Elle donna au prince[1].

» 54 ducats, le 8 février, pour 18 diamants qu'Elle a achetés à 3 ducats l'un, qu'on a placés autour d'un anneau orné d'un rubis portant les armes de la princesse[2], et 23 ducats pour l'or et la façon. J'avais mis ailleurs 23 ducats, mais l'orfèvre en a exigé 23, ce qui fait en tout 77 ducats.

» 22 ducats, le 17 février, pour 10 camées avec des figures, et deux avec des visages.

» 20 florins, 8 piaches[3], le 17 février, pour 12 onces d'argent à la mode de Flandres, qu'on a employé à deux sceaux pour le prince, sur l'ordre de Sa Majesté, et 28 ducats pour la façon des deux sceaux, le grand et le moyen.

» 10 ducats, 3 réaux : 19 réaux d'argent employé à un sceau pour Gonzalo Perez et 8 ducats pour la façon du sceau.

» 32 ducats, le 15 juillet pour 16 camées avec des figures consignés a Soto à Tolède, sur l'ordre de Sa Majesté, qui manquaient à 6 douzaines que je lui ai données en Flandres.

» 22 réaux d'argent, en août, employé au sceau moyen fait pour la reine, consigné à Cortavila; l'autre grand que j'ai fait ensuite sur l'ordre de Sa Majesté a été mis sur le compte de la reine; plus 8 ducats pour la façon.

» 110 réaux, le 2 août, pour un autre sceau consigné également à Cortavila pour la Flandre[4].

» 8 ducats pour 21 réaux d'argent employé au sceau moyen d'Aragon et pour la façon.

» 71 ducats dépensés à Milan, en 1558, reçus en 1560, pour 4 morceaux de cristal pour la fleur de lys, et 3 ducats pour en polir un autre qui était sur ladite relique.

» 34 ducats, le 13 février 1561, pour 17 camées destinées à des boutons, consignés à Bassano.

» 30 ducats pour la gravure des armes sur une émeraude orientale, et pour 15 rubis à placer autour de l'anneau et les

1. L'infant Don Carlos.
2. Doña Juana de Portugal.
3. Piache, ou plaque, ou patard, double gros d'argent.
4. Ici une note marginale de la même époque : *Ce qui paraît beaucoup.*

tailler en carré, à 4 ducats l'un, plus 32 ducats payés à Bilbao pour l'or et la façon, en tout 122 ducats, le 13 février 1561.

» 160 ducats pour 80 camées pour faire des boutons, le 28 janvier 1562.

» 141 castillans et 1 tomin d'or pour leurs garnitures, à 16 réaux le castillan, plus 240 ducats pour la façon des 80 garnitures.

» 20 ducats, le 26 février, pour la gravure d'un écusson sur un rubis, et 52 ducats, coût de 16 diamants, plus 32 ducats pour la façon, ce qui fait en tout 111 ducats.

» 32 ducats pour 66 boutons à pointe de cristal (ils sont chez moi).

» 215 réaux dépensés à Tolède pour deux modèles de bois, l'un pour faire une monnaie, l'autre pour faire les jetons et les médailles, qui sont entre les mains de Janello [1], exécutés par ordre de Sa Majesté. »

Entré au service du roi, Jacopo s'attira la faveur du prince au point qu'une véritable familiarité s'établit entre eux, cimentée par des rapports constants entretenus pendant de longues années. Philippe II examinait de très près les travaux des artistes et des ingénieurs qu'il avait autour de lui. La précision méticuleuse de son esprit est assez connue, mais on s'attendrait peut-être moins à entendre conter à propos d'un souverain communément dépeint comme un personnage redoutable, sévère et froid, des traits de bonhomie tels que le suivant, rapporté par les contemporains.

Les relations de Philippe II avec son sculpteur échappaient à ce point aux règles rigides de l'étiquette, que lorsque Jacopo saluait le roi, il arrivait à Sa Majesté de lui replacer aussitôt son chapeau sur la tête, d'un geste bienveillant et enjoué. Un jour, après un de ces entretiens, Jacopo s'écria qu'on ne reverrait plus jamais au cours des âges un semblable spectacle : un Philippe et un Jacopo. Cette familiarité, il est vrai, avait ses dangers. Antonio Moro, le peintre, objet lui aussi de la faveur royale, avait riposté aux importunités dont

1. Gianello della Torre.

l'accablait à brûle-pourpoint et en manière de jeu son redoutable patron, par un geste dont il regretta aussitôt la brusquerie au point de quitter sur-le-champ l'Espagne, redoutant de fâcheuses conséquences [1]. La fortune de Jacopo semble n'avoir point connu de tels accidents. Le sculpteur était employé non seulement à exécuter des travaux pour le roi, mais aussi à faire l'expertise des objets d'art jetés sur le marché au cours des innombrables ventes qui avaient lieu à la mort des princes, des grands personnages, et même, régulièrement à la mort des rois. Les documents que nous publions en donnent de trop nombreux exemples pour qu'il soit opportun de beaucoup insister sur ce point.

En 1572, sur l'ordre du Conseil des Indes [2], Jacopo estima 6.100 ducats onze grandes émeraudes ayant appartenu au capitaine Cepeda de Ayala, déposées entre les mains du receveur Antonio de Cartagena. Mais comme cette estimation ne parut pas suffisante au licencié Juan de Obando, président du tribunal, celui-ci ordonna qu'on la fît contrôler sous serment par d'autres lapidaires. Rodrigo Reynalte, ancien joaillier de Don Carlos, passé au service de la reine, les estima 10.000 ducats, et l'orfèvre Ventura Falconi, de passage à la cour, 16.000 ducats ; un certain Pandolfo, enfin, 24.000 ducats.

Il est possible, comme le fait remarquer Llaguno y Amirola, que quelques-unes de ces pierres aient été utilisées pour la décoration du tabernacle qui avait été placé à l'intérieur de la *custodia* de San Lorenzo de l'Escurial. Nous savons, en effet, pertinemment que des gemmes avaient été disposées à titre d'ornement sur ledit tabernacle, et nous avons même conservé un souvenir très précis de la place qu'elles y occupaient [3].

Ces services étaient reconnus par une pension servie à Jacopo — très irrégulièrement, si l'on en croit ses dires, mais

1. On en était venu à soupçonner Moro d'avoir apporté de Flandres des secrets et des artifices magiques qui lui valaient cette extraordinaire faveur dans l'esprit du roi. Il fallut le défendre contre les ministres de l'Inquisition. Voy. Palomino, cité par Mariategui, in *El Arte en España*, t. IV, p. 11.

2. Voy. Llaguno y Amirola, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*. Rev. p. Cean Bermudez, Madrid, 1829, II, p. 127.

3. Voy. notre chapitre sur l'Escurial.

jusqu'à quel point est-il toujours digne de foi? — pension dont j'indiquerai le taux en parlant de ses travaux à l'Escurial. Il était établi en Espagne sans esprit de retour. Pourtant il paraît bien prouvé qu'il revint au moins une fois en Italie, pour très peu de temps il est vrai, car bientôt après nous le retrouvons à Madrid. Des affaires ou quelque événement de famille avaient sans doute exigé sa présence dans son pays. Quoi qu'il en soit, nous savons qu'en juillet 1574, il se présenta à Milan en qualité de sculpteur du roi pour réclamer le versement de sa pension [1]. Or, à cette époque, le roi avait ordonné que l'on suspendît le paiement de semblables pensions, jusqu'à ce qu'il ait été pourvu au soutien de l'État (*sic*). Mais l'impétrant étant « personne de mérite et jouissant de la faveur de Sa Majesté », on permit à Antonio de Guzman, marquis d'Ayamonte, conseiller secret du roi, gouverneur de Milan, de passer outre au décret, et de donner satisfaction au sculpteur. Ce seul exemple suffit à nous tranquilliser sur le sort de Jacopo et nous apprend à juger avec un certain scepticisme les plaintes continuelles dont il accablait les ministres du roi. Quelle qu'ait été la condition générale des artistes à la cour de Philippe II, et elle fut assurément fort privilégiée, il est certain qu'entre tous Trezzo était personnellement l'objet de flatteuses et avantageuses exceptions, et que lorsque ses intérêts étaient en jeu, il n'y avait pas de raison d'État qui pût entrer en ligne contre lui.

L'extraordinaire bienveillance du roi à son égard l'avait pourvu d'une autre source de revenus. Il s'agit d'une charge assez mystérieuse de Protecteur des Juifs de Milan, dont il avait été nommé titulaire en 1567, et dont il jouit au moins jusqu'en 1569 [2]. En quoi consistaient les fonctions du *Protettore degli Hebrei*, c'est ce dont il est d'autant plus difficile de rendre compte, que les fonctionnaires mêmes de Philippe II auxquels fut notifiée la nomination, furent obligés d'aller

1. Nous publions le document italien dans nos Pièces, n° 5. Je signale ici qu'en 1574, les travaux de l'Escurial étaient déjà commencés, mais que Jacopo n'y avait pas encore mis en chantier l'œuvre qui devait le rendre célèbre.
2. Milan, Archivio di Stato. Voy. le texte italien aux Pièces, n° 3.

aux renseignements au sujet de ce poste créé vers 1533 par le duc François II; or, nous ne connaissons pas le résultat de leur enquête. Jacopo séjournant à l'étranger lors de sa nomination, fut d'ailleurs autorisé, par le même décret, à se faire remplacer, dans les nouveaux devoirs qui lui incombaient, par le docteur Ottavio Ferraro. Le titre que reçoit ici notre orfèvre n'est toutefois pas absolument inconnu. M. Charles Dejob[1] nous apprend que le cardinal Sirleto fut nommé Protecteur et Juge ordinaire de tous les catéchumènes et néophytes. Le cardinal avait pour mission de protéger les Juifs récemment convertis contre les représailles que leurs anciens coreligionnaires pouvaient être tentés d'exercer sur eux; le cas se présenta en effet fréquemment. C'est en 1567-1568 que Sirleto entra en fonctions, sa nomination est donc exactement contemporaine du document que nous examinons. Faut-il donc croire que la charge de Trezzo était analogue? Les avantages retirés de son exercice auraient alors consisté en une taxe ou redevance payée par les Israélites en reconnaissance de la protection qui leur était accordée, comme cela se passait encore en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, à Bayonne, à Auch et dans la Guyenne[2]. Cette solution du problème qui semble plausible n'est qu'une hypothèse, mais si vraisemblable que nous l'adopterons jusqu'à preuve du contraire.

Si Jacopo avait reçu le titre officiel de sculpteur du roi, il est bien entendu que rien ne l'empêchait d'offrir ses services aux autres membres de la famille royale et même aux princes étrangers. Don Carlos, la princesse Juana de Portugal[3], comptèrent au nombre de ses plus illustres clients, et ces relations diverses mettent parfois quelque pittoresque dans l'histoire de sa vie.

1. Documents sur les Juifs dans les États pontificaux, dans la *Revue des Études juives*, 1884 (IX), p. 77.

2. Voy. M. Schwab, dans la *Revue des Études juives*, 1885 (XI), p. 146.

3. Voy. dans *El Arte en España*, t. I, Madrid, 1862, p. 223, la publication des comptes de la maison de la princesse, qui, le 23 mars 1573, devait à Jacopo 3.277 reaux pour différents joyaux : diamants, bagues, bracelets, reliquaire en forme de croix, chandeliers de cristal, lunettes de cristal pour l'abbesse du monastère des Descalzas Reales, petit retable d'or, boîtes, etc.

Don Martin de Cordova, marquis de Cortes, avait donné à Don Carlos, pour qu'il en disposât à sa guise, deux esclaves maures, originaires de Berveria de la Frontera, sur le territoire d'Oran. Ceux-ci ayant manifesté au prince leur désir de devenir chrétiens, il les fit baptiser. On donna à l'aîné — qui avait environ vingt ans en 1571 — le nom de Diego de San Pedro, et le plus jeune, qui avait deux ans de moins, reçut celui de Juan Carlos. Les deux jeunes gens furent mis entre les mains de Jacopo da Trezzo, sculpteur du roi, pour qu'il leur enseignât son art.

Lorsque Don Carlos mourut, de la façon tragique que l'on sait, en 1568, il laissait un testament dont une clause spéciale visait les deux sculpteurs. Ce testament a été publié par Gachard [1]; nous reproduisons, d'après la traduction qu'il en a donnée, les termes de l'article 74 ici en question :

« J'ordonne que Diego et Juan, mes esclaves, auxquels j'ai voulu qu'on fasse apprendre l'art de la sculpture, sous la direction de Jacome de Trezo, maître de cet art, s'ils l'apprennent et se conduisent en hommes de bien, soient déclarés libres. J'ordonne de plus que, en ce cas, mes exécuteurs testamentaires pourvoient à ce qu'ils se marient, et les gratifient, pour les y aider, de ce qu'ils jugeront convenable. Mais s'il leur paraît que lesdits Diego et Juan n'aient pas des mœurs et un caractère tels que la liberté leur puisse être avantageuse, ma volonté est qu'alors elle ne leur soit pas donnée, et je lègue en toute propriété ledit Diego à l'évêque élu d'Osma, mon maître [2], et ledit Juan à Don Pedro Pimentel, marquis de Tavara, gentilhomme de ma chambre, que je charge l'un et l'autre de les faire bien traiter, de manière qu'ils ne se perdent pas... »

C'est le 19 mai 1564 que Don Carlos, étant au lit malade, délivra ce testament, fermé et scellé de son sceau, à Domingo de Çavala, *escribano de camara* du roi et notaire public, en présence de sept témoins, qui tous appartenaient à l'ordre ecclésiastique.

1. Gachard, *Don Carlos et Philippe II*, t. II, p. 132. Cf. Zarco del Valle, *Documentos inéditos para la historia de España*, XXIV, 515-550.

2. Le personnage ainsi désigné est Honorato Juan, précepteur du prince.

En 1571, par un acte daté du 6 juillet, Philippe confirma les dispositions prises par son fils en faveur de ses deux esclaves. Il concéda de nouveau la liberté sans condition à Diego de San Pedro et à Juan Carlos. Il est fâcheux que nous n'ayons aucun autre renseignement sur les deux élèves de Trezzo, qu'aucun texte ne nous permette d'imaginer à quel point ils avaient profité des leçons de leur maître, et de savoir si leurs esprits de Maures convertis s'étaient laissé toucher par la grâce ou la majesté de l'art italien. Leurs noms ne figurent pas dans les comptes ou dans les inventaires; il nous est donc impossible d'affirmer, ce qui est probable ou du moins possible, qu'ils aient pris une part quelconque à l'exécution des œuvres de Jacopo. En 1568 seulement [1], nous les voyons reparaître dans un compte où nous apprenons qu'on remit à notre sculpteur 3.080 réaux pour subvenir aux frais de nourriture et d'habillement de Carlos et de Diego que « ledit Jacome garda dans sa maison, leur apprenant son métier pendant les années 1564 et 1565, à raison de 70 ducats par an ».

Étant au service de Don Carlos, Jacopo eut fréquemment à fournir de ses œuvres au jeune prince, non seulement pour la satisfaction personnelle de l'infant, mais aussi pour lui permettre de payer ses dettes. Le pauvre Don Carlos était joueur passionné, et joueur malheureux. Il avait affaire à forte partie, car son camarade d'enfance était son oncle, à peu près du même âge que lui : l'illustre Don Juan d'Autriche, fils naturel de Charles-Quint. Le futur vainqueur de Lépante se contentait alors de ses faciles victoires sur son lamentable neveu. Les inventaires et les comptes nous font un amusant récit des défaites innombrables de Don Carlos, obligé de dépenser l'argent de sa cassette en cadeaux somptueux et forcés. Je citerai seulement les principaux articles, mentionnant des joyaux livrés par Jacopo da Trezzo en de semblables circonstances [2].

1. Simancas, Contaduria mayor, 1a Epoca, legajo, 1070.

2. Voy. W. Stirling-Maxwell, *Don John of Austria*, t. I, p. 54-63. Cf. Brantôme, *Œuvres*, éd. Paris, 1822, Discours XLI, I, p. 321.

Ce sont d'abord des bagues en grande quantité, l'une ornée d'un rubis où l'on avait gravé les armes royales (en1562); une bague en or niellé, ornée d'un saphir carré où figuraient les armes de Son Altesse, sans collier ni Toison d'Or, acheté à Juste Fit. Un diamant solitaire lisse, avec un portrait de Son Altesse, acheté à Ruy Gomez de Silva.

Une coupe de cristal en forme de barque ovale, une autre en cristal de roche fin, gravé, sans couvercle, ornée d'un cercle d'or sur son pied, émaillée de noir et blanc.

Un grand nombre de camées et de médailles qui ne sont pas autrement désignés.

Une grande agate où l'on devait graver deux portraits.

Un rubis balais avec le portrait de Son Altesse entouré d'une inscription : *Carolus secundus Yspaniarum princeps*, en abrégé. Au revers, on avait gravé trois lignes, l'une *antique*, et les deux autres ainsi conçues: *hie hharia ahharias*[1]. Ce rubis provenait de la vente du prince d'Asculi, et valait 500 ducats.

Une bague d'or niellé, ornée d'un portrait de S. A. sur diamant avec une inscription analogue à la précédente, donnée au prince par la princesse Doña Juana de Portugal, un jour de fête, avec un autre diamant et une horloge garnie d'or, de diamants et de rubis, et de deux camées représentant le roi et la reine, qui valait 1.800 ducats.

Trois autres sceaux gravés sur des saphirs et sur un lapis-lazuli.

Deux camées représentant l'un une tête antique, l'autre un berger avec son troupeau.

Une croix de cristal destinée à recevoir une croix d'or envoyée au prince par Sa Sainteté et renfermant un morceau du *lignum Crucis*.

Un camée de la Tempérance qu'on fit encercler d'or par Reynalte, pour en faire un bouton.

Un camée représentant le roi.

Un miroir de cristal pour placer devant une peinture de *la cinquième angoisse*[2].

1. Inscription talismanique.
2. Simancas, Obras y Bosques. Contaduria mayor, legajo. 1051.

Jacopo fournit également au prince des médailles antiques. Avec la libéralité qui reste un des seuls traits gracieux de son caractère si mal pondéré, Don Carlos, non seulement payait son dû au sculpteur qu'il employait, mais lui faisait souvent des cadeaux. C'est ainsi qu'il le gratifia un jour « d'une coupe de cristal avec deux fentes »[1]. Il ne paraît donc pas que Jacopo ait jamais eu à souffrir, comme tant de familiers de l'Infant, de l'humeur étrange et violente dont les accès portaient le malheureux prince à de redoutables extrémités; du moins si de semblables scènes ont eu lieu, le souvenir n'en est point parvenu jusqu'à nous.

C'est avant tout à son habileté de graveur de pierres fines que Jacopo da Trezzo dut la réputation qui s'attacha à son nom. Il eut l'ambition de former dans son atelier, en Espagne, une école de lapidaires, et il prétendait révéler aux Espagnols les richesses minières incomparables que renfermait, selon ses dires, le sol de sa patrie d'adoption [2].

Son ami Ambrosio de Morales se fait l'écho du prosélytisme du Milanais dans le passage suivant que je traduis en entier :

« Jacobo de Trezzo, Lombard, sculpteur remarquable, de mœurs douces et de conversation agréable, joaillier de Sa Majesté, a travaillé un diamant plat grand deux fois comme l'ongle du pouce, tiré d'une pierre recueillie dans un ruisseau tout près de Madrid, en gardant un morceau de la pierre brute, pour le montrer en face de la pierre taillée, de façon qu'on pût voir d'où on l'avait tirée. Par sa couleur, son éclat et tout ce qui peut flatter la vue, ce diamant ne le cède en rien à aucun des diamants orientaux, et l'on peut en conclure qu'il possède la plupart des qualités qu'on attribue à ce genre de gemmes. Il ne lui manque que la dureté car, comme le dit très subtilement Jacobo, la nature a voulu faire des diamants en Espagne, et elle a trouvé dans la qualité du terrain

1. *Documentos inéditos para la historia de España*, p. p. Zarco del Valle, t. XXIV, p. 116.

2. En particulier des émeraudes. Voy. la lettre de Jacopo à Martin de Gaztelu, le 25 mai 1569, p. p. R. Beer, dans le *Jahrbuch der historischen Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, 1891, p. CXCV, n° 8466.

assez de force pour leur donner tout le lustre désirable, mais elle en manqua pour les durcir complètement. Et le même artiste, après avoir travaillé beaucoup de pierres d'Espagne, des jaspes extrêmement fins et brillants, tels que ceux qui ornent la *custodia* du maître-autel du monastère royal de San Lorenzo, comme je m'étonnais de la beauté de ces gemmes, m'a dit avec beaucoup d'assurance : « Vous en auriez encore bien davantage, vous autres Espagnols, si nous saviez chercher[1]. »

L'importance de la situation officielle que Jacopo avait conquise à la cour d'Espagne et l'autorité dont il jouissait en matière d'orfèvrerie ou de gravure sur gemme, sont mises en lumière par certaines lettres adressées à l'empereur d'Autriche ou à l'archiduc Ferdinand par l'ambassadeur Kevenhuller. Le 26 février 1577, Kevenhuller[2] écrivait à l'archiduc, de Madrid, que l'époque était favorable pour faire l'acquisition de pierres précieuses, et en particulier de beaux diamants, parce que bien des gens se voyaient alors dans la nécessité de se défaire de ceux qu'ils possédaient. Il ajoute que les travaux d'orfèvrerie à Madrid sont aussi beaux et aussi « durables » qu'en aucun lieu du monde, comme l'archiduc pourra s'en convaincre d'après les joyaux qu'on lui a envoyés. Kevenhuller avait en ce moment la meilleure des occasions d'acheter de semblables ouvrages, car, dit-il, le plus grand joaillier « *der grösste Juwelier* », Jacopo da Trezzo, habite actuellement chez moi[3].

Jacopo n'avait pas voulu interrompre les relations précieuses qu'il avait nouées en Italie. Le 10 janvier 1572, il fit remettre au duc de Florence[4], par l'ambassadeur Leonardo de Nobile, un anneau orné d'un saphir gravé aux armes du duc et de la princesse, sa femme. Les orfèvres avaient coutume de faire de semblables cadeaux, les biographies de Ben-

1. Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España.* Alcalá de Henares, 1575, in-f°, f° 46, r°.

2. Voy. ci-après notre étude de la médaille de ce personnage.

3. Document publié par le Dr Schönherr dans le *Jahrbuch der kunsthist. Samml. des a. h. Kaiserhauses*, t. XIV, n° 10671.

4. Côme Ier de Médicis, qui avait épousé Éléonore de Tolède.

venuto Cellini et des Leoni nous en offrent maint exemple. Jacopo avait fait remettre en même temps au duc six échantillons de ces fameux jaspes d'Espagne dont il sera si souvent question à propos de l'Escurial, et dans la lettre qui nous livre ces renseignements, il offre d'exécuter d'autres travaux du même genre, car, dit-il, il a de fort bons appareils, et d'excellents ouvriers [1].

Il revient sur ce sujet, offrant de faire des coupes à boire ou des vases décoratifs, dans la lettre suivante datée du 26 décembre 1575. Nous y apprenons qu'il a envoyé au duc de Florence le modèle en plomb d'un diamant brut qu'il est sur le point de mettre en œuvre. Faut-il laisser à ce diamant la forme de poire qu'il affecte actuellement, demande le joaillier au prince, ou le tailler à plat : *tabla?* Il revient sur la question du saphir gravé aux armes de la duchesse, qu'il a récemment envoyé et dont il n'a plus entendu parler; il craint que l'ambassadeur de Nobile, qu'il avait chargé de remettre le présent, ne l'ait offert comme venant de lui-même et n'ait gardé pour lui les témoignages de la satisfaction du prince.

On me permettra d'avoir recours une fois de plus aux contemporains et de donner la traduction d'un passage curieux dû à la plume d'un ami personnel de Jacopo : « Peu de temps avant l'apparition du présent ouvrage, écrit Fray Gerónimo Roman [2], je parlais au très ingénieux et très habile Jacome de Trenço (*sic*) et il se moquait de moi quand je lui disais que c'est avec du sang de chevreau qu'on travaille le diamant, méprisant ce qu'en disent les naturalistes. Moi, en vérité, voyant qu'il y a tant d'espèces différentes de diamant, je dirais que ce diamant qu'on travaille avec du sang ne lui est pas venu entre les mains et qu'ainsi il n'en a pas fait l'expérience, car contredire les auteurs sérieux et consciencieux qui ont écrit sur les choses naturelles, je ne m'y risquerai pas, surtout que ceux qui veulent exposer la gravité du péché du premier homme en considérant qu'une telle

1. Pour les textes de ces documents, voy. nos Pièces, n°s 4, 6.

2. Fray Geronimo Roman, *Repúblicas del mundo*. Salamanca, 1595, in-f°, t. II, p. 327. Cet auteur est cité par Ch. Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*. Paris, 1879, p. 232.

plaie ne pouvait être guérie que par le sang du Fils de Dieu, disent que cela est figuré par le diamant qui, extrêmement dur, ne s'amollit que par l'emploi du sang de chevreau... Il faut donner le premier rang parmi ceux qui ont su le travailler à Jacome de Trenço, car son excellent génie lui fit découvrir une nouvelle invention pour dompter la dureté et la force naturelle du diamant. Cet homme extrêmement ingénieux me disait que les anciens ne surent jamais graver sur des diamants ni figures ni lettres. A quoi je lui répondis que cela dépendait de l'époque, et je lui prouvai par l'Écriture qu'au temps de Jérémie on travaillait le diamant et qu'on y pouvait écrire ou graver, puisque le Prophète dit que le péché des Juifs avait été inscrit sur des ongles ou feuilles de diamant, avec une plume de fer qu'il appelle stylet, conformément à l'usage antique; la même vérité peut se déduire d'autres passages, mais suffit. Je crois que, bien que dans l'antiquité il y eut des gens qui le travaillèrent; nul n'y fut meilleur ouvrier que ledit Jacome de Trenço, car je l'ai vu faire des travaux d'une grande ingéniosité et d'un prix inestimable; entre autres, en l'année 1560, je l'ai vu graver une petite cornaline, sur laquelle il figura les signes du ciel [1] avec beaucoup d'habileté, et il me dit que c'était une médaille destinée au bonnet du roi Don Philippe notre seigneur... »

Le pieux et naïf bavardage du bon père semble avoir agacé ou peut-être amusé le sens pratique et positif de notre tailleur de gemmes. Je ne crois pas qu'il fut homme à accepter sans discussion des fables telles que celle du sang de chevreau qui attendrit le diamant, et puis sa vanité professionnelle devait se sentir éveillée lorsqu'on lui contait qu'il avait eu des devanciers, fût-ce aux époques bibliques. Il savait, lui, ce qu'il en coûte de labeur et de patience pour voir céder sous sa main la pierre « indomptable » et qu'il n'est point d'artifice ni de parole magique qui y puisse suppléer à l'effort d'une volonté tenace.

1. Le Zodiaque.

CHAPITRE TROISIÈME

Jacopo da Trezzo conseiller artistique et technique de Philippe II.

Ce serait diminuer de beaucoup le rôle de Jacopo da Trezzo à la cour d'Espagne que d'en faire un simple orfèvre ou un très habile graveur de gemmes. Il fut un des conseillers du roi les plus écoutés en matière d'art et de bâtiments.

L'histoire officielle des arts en Espagne, sous le règne de Philippe II, gravite autour de l'Escurial. C'est au monastère de San Lorenzo, dans cet extraordinaire monument, à la fois couvent, palais et forteresse, énergiquement dressé au pied de la rude sierra de Guadarrama, qu'est notamment enclose la majeure partie de l'œuvre de Jacopo da Trezzo et de ses compagnons : le retable de la *capilla mayor*, le tabernacle et les mausolées de Philippe II et de Charles-Quint.

L'Escurial, « notre grande pierre lyrique », dit M. Ortega y Gasset, est l'œuvre d'architectes entièrement gagnés aux doctrines du classicisme italien, qui, à travers l'esthétique d'un Bramante ou d'un Michel-Ange, s'étaient pénétrés des principes de Brunellesco : « Imiter l'antiquité d'aussi près que possible, et proscrire de l'architecture tout ornement parasite, de manière à la réduire strictement aux seules fonctions constructives[1]. » D'où cette symétrie implacable qui imposa notamment à l'édifice ce plan perpendiculaire et quadrillé, où l'on reconnut l'image du gril de Saint-Laurent [2]. Ajoutons que les auteurs de l'Escurial, écoliers dociles et convertis tout entiers à ce qui était l'esprit nouveau, étaient

1. Muntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. III, p. 316.
2. Je rappelle que la construction de l'Escurial fut décidée le jour de la bataille de Saint-Quentin, le 10 août 1557, jour de la fête de saint Laurent.

restés dans le tréfonds de leur cœur et à leur insu des Espagnols. Sous les plis du vêtement dont ils ont voulu s'affubler, on peut discerner la nature originale de leurs corps vivants. « En cherchant, a dit un philosophe contemporain, le Dr Le Bon, la limite des adaptations possibles pour un peuple, on s'aperçoit vite qu'il ne s'incorpore que les produits de la logique rationnelle et non ceux de la logique affective et mystique, éléments constitutifs de son âme. » Ensemble mystique de solennité et de simplicité, où l'austérité de la ligne domine la richesse des matériaux : marbres et pierres précieuses, œuvre contrastée, sombre et durement passionnée, certes l'Escurial, tout de même et quoi qu'on en ait dit, est bien espagnol. C'est peu dire. San Lorenzo est un monument unique par l'accord qui s'est réalisé en ce point perdu de la Nouvelle Castille entre l'édifice et son cadre naturel. Contestable, haïssable si l'on veut, à la cathédrale de Valladolid ou à Nuestra Señora del Pilar, à Saragosse, le style néo-classique de Herrera ou de ses émules revêt par là à l'Escurial, un caractère absolu et inéluctable qui lui prête une infinie grandeur. On a caractérisé sa froideur en le qualifiant d'*estilo desornamentado*. La réussite sans égale fut d'en créer le type, et d'emblée le seul chef-d'œuvre possible, en un lieu qu'on dirait prédestiné à cette apparition. C'est tout le paysage, lui-même *desornamentado*, qui en une rigoureuse logique, sert de socle et d'écrin à cet édifice sans pair. En contemplant cette masse grise et rigide qui semble naturellement jaillie de la sierra austère, on se souvient des mots expressifs de Baltasar Porreño parlant de Philippe II : « Ce grand roi édifia le monastère comme le ver à soie qui tisse son cocon[1]. »

En effet, ce serait fausser la vérité historique que d'omettre dans la liste des personnages dont l'incessante collaboration enfanta le gigantesque palais, le roi lui-même ; Philippe II, dans le sens strict du mot, est l'auteur principal de l'Escurial, et il y paraît ; son âme demeure dans ces pierres figées, mieux

1. Baltasar Porreño. *Dichos y hechos de el señor Rey Don Phelipe II*. Madrid. 1748. (La première édition est de 1627.)

encore que celle des Pharaons sous l'écrasement des Pyramides.

A quelque distance du village de l'Escurial, parmi la campagne âpre et grandiose par sa rudesse même, au milieu d'un amoncellement chaotique de rocs grisâtres brûlés par le soleil, et le soir enveloppés des lourdes ombres du Guadarrama étendues lentement comme des manteaux, une pierre bizarrement conformée est traditionnellement désignée par ces mots : *silla del rey*. Assis dans l'anfractuosité de la roche, on aperçoit au loin le monastère, gigantesque cellule d'un moine et d'un soldat, d'un solitaire et d'un prince. Attardé sur cette chaise de granit, le roi contemplait les progrès de l'œuvre si ardemment désirée. Ce regard-là, pesant et silencieux, plane encore sur l'édifice qu'il a fait surgir, oppressant symbole du renoncement chrétien.

A peine Charles-Quint, devant le monde entier stupéfait et comme atterré, avait-il volontairement déposé la couronne que Philippe II, frappé par un si foudroyant exemple, songeait à se faire construire, dans un palais qui fût incomparable, cette chambre froide et mesquine où, aujourd'hui encore, on ne pénètre pas sans être singulièrement ému [1]. Le renoncement passionné, telle est la formule génératrice de l'Escurial [2]. Inconsciemment peut-être, Philippe a taillé à son image cet oratoire et cette demeure, cette forteresse et ce tombeau. Après cela, qu'importe qu'en analysant l'édifice on y trouve des éléments constitutifs tous empruntés à l'étranger. Ce qui ne trompe point, c'est l'impression générale émanée de l'ensemble, qui à tout instant évoque le spectre du roi [3].

1. Sur ces appartements de Philippe II qui constituent le « manche du gril » de l'Escurial, voy. les articles de M. José Mª Florit, dans le *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1920, 1er et 2e trimestres. Par son testament, en 1597, Philippe II ordonnait que ces appartements restassent sans modifications après sa mort, mais sa volonté au cours des temps fut plus ou moins fidèlement exécutée.

2. M. Menendez Pelayo en présence de l'Escurial se remémorait le traité *de la Vanidad del mundo* de Fr. Diego de Estrella, et *de la Paciencia divina*, du P. Zarate.

3. Cf. C. Justi, *Estudios sobre Felipe II* (traduction de Hinojosa), p. 253 : « En realidad, en el Escorial, es la piedra lo unico español que hay... ».

Son intervention personnelle, dans l'édification du monastère de San Lorenzo, n'est pas un fait exceptionnel [1]. Il existe à Simancas [2] une *Copie du plan que l'on envoya à Gaspar de Vega au sujet de ce que Sa Majesté voulait qu'il fût fait au Pardo.* C'est un plan rudimentaire du palais du Pardo portant les desiderata de Philippe II. Dans la même liasse, on a le *Rrascuño del pasillo del Alcazar de Madrid*, plan soigné du palais de Madrid avec des annotations de la main du roi, et l'on trouverait des esquisses semblables pour tous les monuments qui s'élevèrent alors en Espagne par la volonté du roi, à savoir, outre l'Escurial, l'Alcazar de Madrid et le château du Pardo, l'Armeria real, le Collège de Doña Maria de Aragon [3], le couvent de San Felipe el Real, le collège de Nuestra Señora de Loreto et de Santa Isabel, l'hôpital d'Anton Martin [4], le palais d'Aranjuez, etc.

On dit aussi que le couvent de la Trinité de Madrid fut entièrement construit sur les plans du roi, qui avait créé une Académie d'architecture civile et militaire, en 1582 [5].

En 1594, l'évêque de Malaga voulut faire construire au milieu de la cathédrale un chœur somptueux. Philippe II, alors à la fin de son règne, se fit montrer les projets et ordonna que l'on suspendît immédiatement les travaux commencés, parce que, fit-il mander aux chanoines de Malaga, si l'on construisait le chœur de cette façon, il serait un grave obstacle à la continuation de l'œuvre de la cathédrale. « Donc, écrit-on à Juan de Mijares, allez à Malaga, examinez l'œuvre du chœur... sachez quelles sont les intentions du Sr évêque, et pourquoi il ne veut pas faire les fondements des deux piliers, et sachez aussi ce qu'en disent ceux de l'église, parce

1. On sait que les plans de Herrera, longtemps considérés comme perdus, furent récemment mis en vente publique et acquis par S. M. Alphonse XIII. Ils portent la trace de nombreuses corrections de la main de Philippe II, notamment en ce qui concerne les modifications qui devaient permettre au roi d'entendre de son lit la messe qu'on célébrait dans la *Capilla mayor*.

2. Simancas, Obras y Bosques, Madrid, legajo 3. Copia del rrascuño que se embio a Gaspar de Vega para lo que Su Magestad querria que se hyziesse en el Pardo.

3. Aujourd'hui palais du Sénat.

4. Aujourd'hui détruit.

5. Voy. Justi, *Estudios sobre Felipe II*, trad. espagnole de Hinojosa, p. 242-243.

qu'il semble bon à Sa Majesté qu'on fasse non seulement les deux piliers que Sa Seigneurie a marqués sur le plan de la lettre A, mais aussi les deux d'en bas marqués B, et qu'on fasse le chœur tel qu'il doit être une fois l'église achevée, construisant les murs à la place marquée sur le plan avec un trait rouge. Ces murs doivent s'élever à la hauteur qu'ils doivent avoir l'église une fois achevée, à la hauteur par conséquent des orgues et des tribunes [1]. »

On peut juger par le passage qu'on vient de lire de l'autorité — d'aucuns diraient du despotisme — exercée par le roi d'Espagne en ces matières, même lorsqu'il ne s'agissait pas d'édifices construits sur ses ordres exprès et ne dépendant pas à strictement parler de la couronne.

Le bon Porreño nous présente sous cet aspect le roi dont il fit le héros de son livre [2] : « Il était d'une extrême habileté en géométrie et en architecture, et il avait une telle dextérité pour tirer des plans de palais, châteaux et jardins et autres choses, que lorsque Francisco de Mora, mon oncle, son architecte principal (*trazador mayor*) et Juan de Herrera, son prédécesseur, lui apportaient les premiers plans, il faisait ajouter, retrancher ou modifier telle ou telle chose, comme s'il eût été un Vitruve ou un Sébastien Serlio. Il en arriva à un tel point en cet art qu'il surpassa les plus adroits; son goût et son habileté étaient tels que mon oncle avait une heure fixée chaque jour pour aller examiner les plans avec Sa Majesté, qui fut un grand bâtisseur, comme le prouvent les innombrables édifices qu'il fit. »

Mais la théorie n'était pas seule à captiver l'esprit du roi; les procédés pratiques de construction l'occupaient aussi, et parallèlement au dire de Porreño, on pourrait produire, entre beaucoup d'autres, un traité de Juan de Herrera, intitulé *Arquitectura y machinas* [3], qui n'est qu'un

1. Simancas. Estado, legajo 2688. Apendice 3. Les plans qui accompagnaient ce document étaient l'œuvre de Francisco de Mora.

2. *Dichos y hechos del rey D. Felipe II*, p. 161.

3. Simancas. Obras y Bosques. Escorial, legajo 2. Juan de Herrera était un adepte de Raimond Lull. Il avait composé un *Discurso sobre la figura cubica*, dont le manuscrit appartenait à Menendez Pelayo.

mémoire de l'architecte, présenté au roi en de semblables circonstances, où l'on explique par le menu le fonctionnement des différents appareils, chèvres, grues, etc., qui sont employés pour l'édification de San Lorenzo.

Philippe II ne faisait en cela que suivre une sorte de mode, si l'on peut désigner par ce mot le goût très noble qui portait alors les grands, en Italie, à se faire les disciples de Bramante ou de Michel-Ange. « Des prélats et des princes se piquaient alors de tracer des plans à l'envi des hommes du métier [1] ». Et l'on cite parmi ceux qui connurent cette passion, Laurent le Magnifique, Octavien Panigarola de Milan, le duc Alphonse de Ferrare, le cardinal Daniel Barbaro, etc. « Les contemporains, dit encore E. Müntz [2], sont unanimes à vanter l'habileté de François I[er] (le grand-duc de Florence) dans toutes sortes d'arts mécaniques. Montaigne nous le montre prenant plaisir à « besoingner lui-mesme, à contrefaire des pierres orientales et à labourer le cristal, car il est prince soingneus un peu de l'archemie et des arts méchaniques, et surtout grand architecte » [3].

Les vues grandioses de Philippe II en matière artistique avaient pour principal ressort un sentiment d'émulation jalouse dont nous avons conservé maintes preuves. Il voulait peupler l'Espagne de merveilles, et pour magnifier le souvenir de son règne, faire surgir de toute part des monuments surpassant tout ce qu'on avait pu créer avant lui dans le monde entier.

C'est pour servir la passion qui lui inspirait de si vastes desseins que les ambassadeurs et les envoyés spéciaux de Sa Majesté Catholique, en parcourant l'Europe, renseignaient le roi sur les plus fameuses œuvres d'art qu'on admirait dans les différents pays et qui devaient servir de modèles aux architectes de Ségovie, de Madrid, d'Aranjuez et plus tard de l'Escurial.

1. E. Müntz, *op. cit.*, p. 314.
2. *Ibid.*, p. 210.
3. *Voyage*, édit. d'Ancona, p. 172 et 390.

Un de ces rapports nous est passé par les mains. Malgré sa brièveté et son imprécision, il est précieux à consulter, parce que nous y pouvons saisir sur le vif la mentalité d'un des personnages dont Philippe II avait fait ses conseillers en ces matières. De semblables documents ont aussi l'avantage de nous permettre d'analyser la pénétration du goût français à l'étranger et de mesurer la part d'influence qu'on était disposé à lui accorder en Espagne. Les critiques faites par Gaspar de Vega et qu'on va lire sont l'indice de tout un état d'esprit. On peut être frappé de la sévérité de ses jugements sur des monuments considérés comme les plus beaux types de l'architecture française de la Renaissance, mais il faut se souvenir qu'à cette époque les goûts du roi d'Espagne et de sa cour étaient bien plutôt tournés du côté de l'Italie, et que lorsqu'ils regardaient vers le nord de l'Europe, c'était la Flandre bien plus que la France qui retenait alors leur attention. Il est assez surprenant, j'en conviens, que l'ambassadeur de Philippe II manifeste ce dédain pour l'art français à une époque où il était illustré par Jean Goujon, Philibert Delorme, Jean Bullant ou Germain Pilon; mais rappelons-nous que Benvenuto Cellini n'a jamais parlé de nos architectes — à propos de la porte de Fontainebleau notamment — que pour blâmer leur mauvais goût, leur mauvais style de France [1], et bien que son témoignage soit sujet à caution, il faut admettre que c'était là une opinion courante en Italie et, par suite, en Espagne. Pourtant, pour contrebalancer en quelque façon les dires de Gaspar de Vega, souvenons-nous qu'un homme tel qu'Argote de Molina [2] estimait au plus haut point — par ouï dire, il est vrai — le château de Fontainebleau, dont il existait une peinture au palais du Pardo. Don Martin d'Aragon, l'ami de Granvelle, qui prisait fort la sûreté de son goût, avait visité Fontainebleau en 1559, mais il y avait admiré surtout les œuvres du Primatice et aussi les sculp-

1. Voy. E. Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 211.
2. Voy. sa description du château du Pardo dans le *Libro de la Monteria*.

tures antiques qu'on y conservait[1]. Ceci dit, laissons la parole à Gaspar de Vega :

« Je suis resté une demi-journée au château de Binch, en Flandre[2], et je puis certifier à Votre Majesté que c'est le morceau d'architecture le mieux conçu et le mieux exécuté que j'aie jamais vu[3].

» En France, j'ai été à Paris, et jusqu'ici je n'ai rien vu qui mérite d'être rapporté à Votre Majesté. J'ai vu le château du Louvre[4] qui appartient au roi; c'est un édifice du temps jadis, fort bien assis au bord de la rivière; on y achève en ce moment un pavillon qui est un fort bel édifice entièrement construit en pierre blanche, travaillé à grands frais, de bonne architecture très ornementée, et couvert de sculptures à l'extérieur. A l'intérieur de ce pavillon, il y a deux salles, l'une haute et l'autre basse; sur l'un des côtés, trois écuries et au-dessous une galerie pour les dames, en manière de dortoir de couvent, avec des cellules de part et d'autre d'un couloir central. Dans ce pavillon il y a également un escalier à deux paliers, très luxueusement sculpté; les deux parties

1. Voy. D. José Ramón Mélida. *Discursos de Medallas y Antigüedades por Don Martin de Gurrea y Aragon*. Madrid, 1902, p. LXXXVIII.

2. Le document fait partie d'un Rapport envoyé au roi par Gaspar de Vega, le 16 mai 1556, au sujet des travaux exécutés aux châteaux de Ségovie, Madrid et Aranjuez. Simancas, Obras y Bosques, Segovia, legajo 1.

3. Le château auquel il est fait ici allusion, et qui est appelé *Bosn* dans le texte espagnol, n'est autre que le fameux palais de Binch, en Hainaut, qu'avait fait édifier Marie, reine de Hongrie, et qu'elle peupla des chefs-d'œuvre de Leone Leoni. Le château de Binch, que la reine avait fait construire par l'architecte Jacques de Broeucq, fut détruit par les Français en 1554. L'infante Isabelle-Claire-Eugénie le fit restaurer par la suite. On y donna en 1549 des fêtes restées célèbres. Voy. Ch. Ruelens, *Le siège et les fêtes de Binch*. Mons, 1878, in-8°.

4. Cf. Androuet du Cerceau, *Les plus excellens bastiments de France*. Paris, 1576, t. I, p. 1. « A l'autre bout, du costé de la rivière, y a un fort grand pavillon, merveilleusement beau et commode pour le logis de Sa Majesté. Le tout commencé, ainsi que j'ai dit, du vivant du feu roi François, et parachevé par le roi Henri son fils, soubs l'ordonnance et conduite du seigneur de Clagny. Ce que le roi Henry se trouvant grandement satisfait de la veue d'une œuvre si parfaite, delibera la faire continuer ès trois austres costés, pour rendre cette cour nonpareille. Et ainsi que par son commandement fut commencé l'autre corps de bastiment depuis le susdit pavillon, tirant le long de la rivière, lequel a esté poursuivi par les rois François second & Charles neufiesme, dernier décédé, ses enfants, ou plustot par la royne leur mère, jusques à l'endroit où sera assis un autre escalier, pour servir audit corps de logis. Davantage ont esté par ladite dame encommencez quelques accroissemens des galeries et terraces, du costé du pavillon, pour aller de là au palais qu'elle a fait construire & édifier au lieu appelé les Tuileries. »

de cet escalier sont très longues et pas très planes, il m'a paru en effet mal construit. Parmi les gens du métier, on tient ce pavillon pour le plus bel édifice de France.

» Je suis resté un jour à Paris pour voir ce palais ; c'est bien peu pour visiter une si grande ville, mais je n'y ai remarqué aucun édifice notable, et la ville ne présente rien de curieux que sa grandeur. On est en train de la fortifier ; si l'on en vient à bout, ce sera certes une grande chose, car cela fait un circuit immense.

» De Paris, j'ai été à Saint-Germain [1]. C'est un village où se trouve un palais qui est un fort grand édifice. Je n'en puis rien dire, parce que ni le plan ni la décoration ne me satisfont. Cependant les terrasses et les toits m'ont beaucoup plu. Ils sont entièrement faits de pierre blanche et édifiés sur des voûtes de brique, ce qui est une fort belle chose. Il y a un beau parc et une grande chasse.

» Sur le chemin de Saint-Germain, je suis passé par le château de Madrid [2]. Je ne suis pas entré, parce que je n'y ai trouvé personne, je n'en connais donc que l'extérieur. Par les tours et les pans de construction, ce château ressemble un peu du dehors au pavillon qui regarde la campagne du palais de Votre Majesté à Madrid. L'édifice est construit entièrement en brique. Il est entouré d'un grand parc et tout près coule une belle rivière.

» De Saint-Germain, je suis retourné à Paris, et je me suis rendu ensuite à Fontainebleau [3]. Je n'ai pas trouvé ce palais

1. Androuet du Cerceau : « Les paremens, tant dedans que dehors et encongnures, sont de brique assez bien accoutrée, et y estoit ledit sieur Roy en le batissant si bien ententif, que l'on ne peult presque dire qu'autre que luy en fust l'architecte. »

Il y avait à Saint-Germain-en-Laye un château dès le règne de Louis-le-Gros ; François Ier y fit faire la majeure partie de l'édifice actuel.

2. Androuet du Cerceau : « La masse est fort esclatante à la veue..... d'autant qu'il n'est pas jusques aux cheminées et lucarnes qui ne soient toutes remplies d'œuvres. » Le château de Madrid était une œuvre italienne ; il avait été construit en 1529, entre l'abbaye de Longchamps et Neuilly, par Jérôme della Robbia. Voy. H. de Geymuller. *Les Ducerceau, leur vie et leur œuvre*, p. 205.

3. Androuet du Cerceau : « En somme, que tout ce que le roy pouvait recouvrer d'excellent, c'estoit pour son Fontainebleau, où il se plaisoit tant que y voulant aller, il disoit qu'il alloit chez soy : qui fut cause que plusieurs grands seigneurs y firent bastir chacun en son particulier, tant que pour le jour d'huy y a beaucoup de beaux logis, et dignes d'être remarqués. Mais depuis la mort du feu roy François, le lieu n'a pas esté si habitué ne frequenté, qui sera cause qu'il ira avec le temps en ruine, comme font beaucoup d'autres places que j'ay veues a cause de n'y habiter. »

à la hauteur de sa réputation. C'est un grand édifice qui renferme d'excellentes peintures et des sculptures, et en particulier deux galeries dont l'une est plus grande que la grande galerie de Londres. On est en train d'y exécuter de fort bonnes peintures et beaucoup de sculptures. Quoique tout soit de plâtre, il y a deux appartements entièrement peints et travaillés comme les galeries. Ce sont des constructions plus « fanfaronnes » que pratiques. Dans tout le palais, on ne trouverait pas un bon escalier et l'édifice tout entier est extravagant; ni la décoration ni l'apparence extérieure ne me plaisent, tout cela n'est fait que pour la vue. A l'intérieur du domaine, il y a de belles fontaines, des jardins, un grand parc et une immense étendue de forêts où il y a beaucoup de chasse.

» En aucun de ces palais, je n'ai vu les corneilles. Je crois, d'après ce qu'on m'a dit, qu'il y en a à Amboise, où se trouvait le roi quand j'y passai. Je n'y suis pas allé faute de chevaux, car les gentilshommes qui courent sans cesse allant à la cour et en revenant, en emploient un très grand nombre.

» Après avoir vu ces palais qui sont les plus beaux qu'il y ait en France, j'ai repris mon chemin pour l'Espagne, et sur toute la route je n'ai rien vu que je puisse rapporter à Votre Majesté, car qui vient de Flandres ne trouve rien à dire des villes qu'il traverse. J'en ai vu toutefois de fort belles, mais la « police » de Flandres les surpasse toutes [1]. »

C'est Juan Bautista de Toledo, un architecte de renom qui avait travaillé à Rome et avait subi l'influence de Michel-Ange, qui dessina le premier plan de San Lorenzo de l'Escurial; la première pierre fut posée le 9 mai 1563. Ce plan, par ordre de Philippe II, fut soumis à l'architecte italien Paciotti qui en fit l'objet d'une critique très serrée

1. En marge du rapport, Philippe a ajouté, de sa main, les mots suivants : « Il a fort bien fait de m'écrire tout ceci; il aurait dû le faire plus en détail sur tout le reste, il ne parle pas de Luxembourg, pourtant l'on dit que c'est l'une des plus belles choses, comme en témoignera le marquis de Cortes qui l'a vu. »

et d'un rapport détaillé [1]. Quatre ans après le commencement des travaux, Juan Bautista de Toledo mourut à Madrid. Giovan Battista Castello, dit El Bergamasco, lui succéda, et mourut à son tour en 1569, et c'est alors que parut sur les chantiers celui dont le nom devait rester attaché au monument : Juan de Herrera.

On se mit à l'œuvre avec un enthousiasme et un acharnement extraordinaires et Baltasar Porreño s'émeut en présence d'un tel spectacle dont il nous parle sur un ton quasi épique : « Dans ce grand chantier, il y avait nombre de machines diverses, gigantesques, qui concouraient à la construction de l'édifice : grues, chèvres, contrepoids, aiguilles; les carriers, les tailleurs de pierre remplissaient les campagnes, divisant les roches en tels blocs que quarante ou cinquante paires de bœufs pouvaient à peine les charrier. A Madrid, à Tolède, on fabriquait des cordes, des *guindaletas*, des *maromas* [2] des frondes, des câbles, des corbeilles; de la sierra de Bernardos, on tirait de l'ardoise; de Burgo de Osma, d'Espeja, des jaspes de couleur; des rives du Genil, près de Grenade, les jaspes verts; d'Aranjuez et ailleurs, les jaspes noirs, sanguins et d'autres belles couleurs; de Filabres, du marbre blanc; d'Estremoz, de Las Navas, du marbre « de bon lait », gris et tigré; à Tolède, on faisait des figures de marbre; à Milan, de bronze... Le nombre des personnes qui travaillèrent à ce grand œuvre, on n'a jamais pu le savoir, comme pour le temple de Salomon... [3]. »

Le maître de l'œuvre, qui dirigeait les travaux avec une incroyable énergie, avec cette foi qui soulève les montagnes et fait surgir les blocs de granit, était Fray Antonio de Villa-

1. Simancas, Obras y Bosques, Aranjuez, legajo 2 (par erreur pour Escorial legajo 2?). Ce rapport rédigé en italien porte ce titre espagnol : *Relacion de Pachote sobre lo de la yglesia del monasterio*. Paciotti (à l'espagnole Pachote) avait travaillé longtemps à Parme pour Octave Farnèse, en qualité d'architecte ou d'ingénieur militaire. Marguerite d'Autriche lui avait commandé le palais grandiose de la Cittadella. Il était passé en Flandres à la suite du duc, qui allait rendre ses devoirs à Philippe II. Celui-ci, frappé des mérites de l'architecte, voulut se l'attacher, et le nomma *Ingegniere maggiore* pour l'État de Milan, en 1560. Voy. Promis, *Vita de Paciotti*, dans les *Miscellanea di storia italiana*. Torino, 1863, et aussi Amadio Ronchini, *Francesco Paciotti*.

2. Noms de diverses sortes de câbles et filins.

3. *Op. cit.*, p. 254.

castin. C'est lui qui posa la dernière pierre, le 13 septembre 1584 [1].

A ses côtés, patiemment, obstinément, travaillait un architecte, un ingénieur, expert en matière de pierres taillées, un inventeur de machines, le « sculpteur du roi » Jacopo da Trezzo. On lui rendit justice quand le formidable édifice fut parachevé. Sans lui, dit-on, le prodige d'une si rapide construction n'eût pas étonné le monde. Lui-même considéra toujours comme son plus beau titre de gloire ses qualités de mathématicien, d'architecte, de mécanicien. Après avoir collaboré à l'exécution du monastère, il en édifia lui-même le chœur. C'est lui qui érigea le Saint des Saints : le grand retable et le tabernacle. Honneur inouï, son nom y fut gravé dans le jaspe dur, à côté de celui du roi [2]. C'est assez dire de quelle confiance il jouissait dans l'esprit de son maître. Conseiller sûr et écouté, c'est par son entremise qu'on faisait appel à d'autres collaborations. Lorsque le retable fut achevé et qu'il s'agit de décorer de peintures les surfaces laissées libres par son architecture, c'est après avis de Jacopo que Philippe II songea à y employer Federigo Zucchero. Sur le conseil de Pompeo Leoni, alors en Italie, on parla au roi des mérites de Federigo « le meilleur peintre à l'huile et à la fresque ». Lorsque la candidature de celui-ci fut agréée, c'est Jacopo qui se chargea de lui envoyer la mesure des panneaux qu'il aurait à couvrir [3].

En outre, suivant en cela l'exemple de ses confrères, il jouait auprès des princes le rôle d'un antiquaire; il était le pourvoyeur de la cour en ce que les textes espagnols appellent des *antiguallas*, terme qu'on traduirait bien par l'acception moderne du mot *curiosités*. Qu'on se garde en effet de lui supposer une connaissance exacte de l'histoire ou de l'anti-

1. On conserve à la Bibliothèque de l'Escurial les *Efemerides de mano de Fray Antonio de Villacastin, alias F. Anton Moreno, prefecto de la Fabrica de Sanct Laurentius el Real y su alcaide y de sus fortalezas y palacios.*

2. Voy. notre chapitre sur l'Escurial. Cf. Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1690, p. 152.

3. Lettres de Pompeo Leoni du 31 décembre 1582 et du 17 janvier 1583, à Juan de Ybarra. Voy. notre article sur Federigo Zucchero dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, avril 1920.

quité, une érudition archéologique assurément loin de son esprit. Les monuments anciens ne sont pour lui que les aliments du dilettantisme des grands qu'il a pour clients.

Nous l'avons déjà vu offrir à Don Carlos des médailles antiques. Dans la lettre du 26 décembre 1575 déjà citée, il offre de céder au duc de Florence une belle médaille de l'empereur Othon, dont la tête est, dit-il, fort bien conservée, et dont le revers porte les mots : Salvs Avgustus (*sic*) à côté d'une figure assise. On voit que cette description, qui interdit par son incorrection toute tentative d'identification, manque de la rigueur érudite dont eussent fait preuve des contemporains même de Trezzo, tels que Hubert Goltz ou Fulvio Orsini[1]. Un autre témoignage sur ces goûts de Jacopo nous est fourni par le Flamand Jehan Lhermite, qui fut un temps parmi les familiers de Philippe II :

« Et tout à l'heure que j'arrivay audict Madrid, un certain amy mien, Nicolas de Campis, roy d'armes de Sa Majesté, me vint dire qu'entre les medailles et antiquitez d'un certain Milanais appelé Jacome de Trezzo, qui n'agueres estoit trespassé, il avoit trouvé une monnoye d'argent fort antique de l'an mill deux cens et six, qui s'intituloit *numus peregrinorum*, et sur laquelle il avoit veu et remarqué les armoyries de la maison et famille de Lhermite, parce qu'il les cognoissoit fort bien pour les avoir faict et blasonné autres fois. Et me dict se souvenir avoir leu aux histoires qu'un certain patriarche de Hierusalem, appelé Albert Lhermite, donnoit semblables pieces d'argent aux pélerins de ce temps-là, qui alloient visiter le Saint-Sepulchre, et luy avoit planté son siège patriarchal en la cité de Accon[2], en tesmoignage de ce que telz pellerins y avoient esté[3] ».

1. Il n'existe pas de monnaies d'or, d'argent ni de bronze de l'empereur Othon, avec la legende SALVS AVGVSTI. Cohen, *Descr. hist. des monnaies de l'Empire romain* (2e éd., t. I, p. 352-354).

2. Saint-Jean d'Acre.

3. Voy. *Le Passe temps de Jehan Lhermite*, p. p. Ch. Ruelens, Anvers, 1890, t. II, p. 97 (1597). La monnaie dont il est ici question était évidemment fausse, comme l'avait déjà reconnu le P. Papebroch. V. *Acta Sanctorum*, *Aprilis*, t. I, 1675, p. 787. Voy. la note à la fin du present volume.

Les princes employaient leurs ambassadeurs, pendant les loisirs que leur laissait la politique, à la recherche des objets d'art. Kevenhuller écrivait à l'empereur Rodolphe de longues lettres sur ce sujet. Le 26 avril 1586, il entretient son maître de l'acquisition qu'il est en train de négocier pour lui de divers tableaux et de douze statues (ou bustes) d'empereurs, en marbre. Or, c'est par l'entremise de Jacopo da Trezzo qu'il a dû mener l'affaire, car il ajoute : « Jacomo de Trezzo m'écrit de l'Escorial où il travaille à la *custodia*. Quant aux empereurs dont m'a parlé le domestique de Votre Seigneurie, je crois que V. S. pourra les avoir à un prix raisonnable, car je sais que Sa Majesté Catholique ne les prendra pas, car Elle en possède les doubles qu'on lui a envoyés de Rome; si V. S. veut en faire l'acquisition, qu'Elle n'en dise rien jusqu'à ce que je sois de retour à Madrid, je les lui ferai avoir à meilleur compte[1]. »

1. Texte publié par Kenner dans le *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen d. a. Kaiserhauses*, t. XIII, p. CXLV, nº 9433. Il s'agit sans doute d'empereurs romains et de bustes antiques, mais n'oublions pas que l'on composait aussi des suites factices, dont les derniers types étaient des princes et par conséquent des œuvres modernes. La lecture des *Inventaires* nous édifie sur ce point.

CHAPITRE QUATRIÈME

L'atelier de Jacopo da Trezzo.
La Monnaie de Ségovie.

« La rue *Jacometrezo*, nous dit Rotondo en reproduisant lui-même les notes d'un auteur contemporain [1], l'une des plus passantes, des plus étroites et des plus mal alignées de Madrid, fut ainsi appelée en mémoire du célèbre sculpteur, orfèvre et lapidaire de Philippe II, Jacome de Trezzo, originaire de Milan... qui habita dans cette rue une maison qui lui appartenait, construite par Juan de Herrera à la place qu'occupe actuellement le n° 15, propriété du Sr Pérez de Soto, construction moderne que fit édifier au début de ce siècle le Sr Gonzalez del Rio. L'ancienne maison de Juan de Herrera n'avait qu'un étage, et des mains de Jacome Trezzo, elle passa à celles de Juan Bautista Bordelasco, Milanais aussi; puis à Juan Escarafigo ou Valdivieso; à Juan Bautista Justiniano; au siècle passé, elle appartint à D. Pedro Saavedra Fajardo Barnuevo y Villarasa; et aujourd'hui, elle appartient à D. Ignacio Pérez de Soto. Comme cette maison n'existe plus, nous donnons ici le dessin de celle où vécut Jacobo Trezo à l'Escorial, qui est restée telle qu'il l'a laissée. »

Le dessin auquel Rotondo fait allusion représente une maison basse, à deux étages, sans caractère et sans ornementation. Nous n'insisterons pas davantage puisqu'en fait, il ne reste pas de trace de l'atelier de notre sculpteur, et que cet atelier n'offrait aucun caractère architectural ni aucun décor artistique qui permît de le comparer aux palais d'un Leone Leoni à Milan, ou d'un Jules Romain à Mantoue.

1. Rotondo, *Historia del Escorial*, Madrid, 1863, in-4°, p. 591, n° 2.

Cette maison de Jacopo fut considérée comme l'atelier central où étaient exécutées les œuvres de San Lorenzo de l'Escurial. Pompeo Leoni avait un atelier personnel que nous connaissons par maint document. Il y avait laissé en dépôt une partie de ses œuvres, se reposant sur la protection du roi qui avait fait édifier l'atelier à ses frais pour qu'on y plaçât les statues de bronze déjà achevées pour le retable de San Lorenzo et celles qu'on exécuta par la suite. Or, pendant l'absence de Pompeo, parti en Italie dans les circonstances qu'on verra, il se trouva que, patronné par Antonio de Ledesma et Leonor de Quinones sa femme, un tiers prétendit occuper la maison et en faire déménager les œuvres qu'elle renfermait. Il fallut que Jacopo intervînt en faveur de son confrère, en montrant le préjudice qui serait ainsi causé aux travaux ordonnés par le roi. L'atelier de Pompeo était installé dans la maison de Juan de Sosa, en face des Enfants de la Doctrine, dans la *carrera de San Francisco* [1].

Lorsqu'il est question de l'œuvre de l'Escurial, les documents font allusion à l'atelier de Jacopo da Trezzo et de Pompeo Leoni en des termes qui ne laissent point de place au doute : il s'agit évidemment d'un seul et même établissement, et c'est, sans équivoque possible, la maison dite de Jacopo, à Madrid. L'atelier officiel de San Lorenzo y fut installé sans doute dès 1579 ou 1580, lorsque nos sculpteurs signèrent le traité dont il sera question ci-après. La *casa de Jacome* devint alors un établissement de l'État. Jacopo était en droit de réclamer et réclamait en effet un loyer pour la maison qu'il prêtait au roi et qui était entièrement occupée par les travaux et les machines. D'autre part, pendant le séjour de Pompeo à Milan, l'atelier propre de ce dernier étant fermé et servant en somme de magasin, Jacopo fit travailler chez lui un certain nombre d'ouvriers de son associé, avec la procuration de Pompeo et en tenant des comptes à part.

Quelques pages de ces comptes vont nous permettre de jeter un coup d'œil à l'intérieur de la désormais célèbre *casa de Jacome*, et d'y faire une de ces inquisitions qui mettaient

1. Plon, *op. cit.*, p. 279 et 401.

Pompeo de si furieuse humeur, lorsque Gaspar del Castillo lui rendait visite à l'improviste, à Milan[1].

Voici d'abord « les noms des personnes qui ont travaillé dans la maison de Jacome de Trezzo à l'œuvre du retable et de la *custodia* du monastère de San Lorenzo el Real, depuis le dimanche 29 septembre jusqu'au samedi 5 octobre 1585 » :

Ouvriers[2].

Pedro Pablo, pour 7 jours..........	1.102	maravédis[3].
Bernardino Vezin, pour 7 jours	1.032	maravédis.
Yuste de la Peña, pour 6 jours.	52	réaux.
Francisco de la Parra, pour 6 jours. .	30	réaux.
Juan Baptista Tirado, id. ..		id.
Max Bernal, id. ..		id.
Hernando Quadrado id. ..		id.
Lazaro Jimenez id. ..		id.
Max Jorge, pour 3 jours	12	réaux.
Martin de Castro, pour 6 jours	18	réaux.
Pedro Moreno, pour 6 jours		id.
Pedro de Torres, id.		id
Diego de Fuentes, id.	15	réaux.
Marcos Alvarez, id.		id.
Francisco de Segura, pour 1 jour	76	maravédis.
Matheo Ximenez, pour 5 jours.......	11	réaux, 1 quartillo.
Sebastian Hernandez, pour 6 jours. ..	3	réaux et demi.
Sebastian Sener, pour 6 jours........	13	réaux et demi.
Juan Garcia, id.		id.
Gabriel Rodriguez, id.		id.
Juan Garcia de Velez, pour 5 jours ..	11	réaux, 1 quartillo.
Quintanilla, pour 6 jours............	13	réaux et demi.
Juan Rodriguez, id.		id.
Alexandro del Calche, pour 6 jours ...		id.
Gaspar de Herrera, id. ...		id.
Francisco de Salazar, id. ...		id.
Francisco Roldan, id. ...		id.
Pedro Garcia de la Vega, id. ...		id.

1. Archivo de la Real Casa. Voy. ci-après notre chapitre sur l'Escurial.

2. Ce sont des *officiales*, non pas des *obradores* ou des *peones*, simples manœuvres. Sur la différence de sens entre ces termes, voy. nos Pièces, n° 30 : « En cada una (de las pieças pulidas) se ocupa un peon diestro que se a llamado official. »

3. Pour l'explication de ces termes monétaires, voy. la note à la fin du volume.

Alvaro Valdes, pour 5 jours	11 réaux, 1 quartillo.
Antonio de Vergara, pour 2 jours 1/2.	191 maravédis.
Alonzo Lopez, pour 6 jours	12 réaux.
Pascual de Fuensemillan, pour 6 jours.	id.
Juan Gutierrez de Caneda, id. .	id.
Francisco de Salamanca, id. .	id.
Bartolomé Sanchez, id. .	id.
Rodrigo de Villapadierna, id. .	id.
Francico de Espinosa, pour 6 jours ..	11 réaux et demi.
Antonio de Sandoval, pour 5 jours...	11 réaux.
Diego Martin, pour 5 jours 1/2	10 réaux.
Alonso de Tovar, pour 6 jours.......	12 réaux.
Bartolomé Garcia, id.	id.
Juan Fernandez, id.	id.
Juan de Benito, pour 5 jours........	10 réaux.
Juan de Arba, pour 4 jours	8 réaux.
Miguel Rey, pour 6 jours	12 réaux.
Juan de Burgos, id.	id.
Bartolomé Campello, pour 6 jours....	id.
Pedro Garcia, id.	id.
Diego Sanchez, pour 6 jours.........	9 réaux.

Voici maintenant le détail des travaux qu'on exécutait chaque jour à Madrid :

Antonio de Vergara et ses compagnons reçoivent 3 réaux pour une taille qu'ils ont faite[1] dans une pierre rouge.

Francisco Navarro, Pedro de Vega et leur compagnon, 40 réaux pour une taille qu'ils ont faite dans une pierre rouge de la frise ionique.

Marco Berrio et Hernando de Avila, 70 réaux pour deux tailles qu'ils ont faites dans une pierre de jaspe gris qui va sur les fausses portes de la *custodia*.

Alonso de Mora, 24 réaux pour trois tailles qu'il a faites dans une pierre noire qui va sur les piédestaux de la *custodia*.

Mateo Sanchez, 18 réaux pour 18 tailles qu'il a faites sur l'architrave de la *custodia*, et 9 réaux pour avoir poli 6 pierres calcédoines qui sont sur l'architrave.

Francisco de Segura, 24 réaux pour avoir poli une pierre de jaspe.

1. Littéralement : qu'ils ont sciée.

Pedro Escudero et ses compagnons, 6.125 maravédis pour moudre et pulvériser 70 arrobes d'émeri, à 3 maravédis 1/2 la livre[1].

Les lignes suivantes nous renseignent sur les frais journaliers qu'avait à supporter l'entreprise :

29 *fanegas*[2] de plâtre pour recouvrir les toits des ouvriers[3]	29 réaux.
Une main de papier	24 maravédis.
Six pinceaux en poil de porc	24 réaux.
Un tamis	10 réaux.
Deux cribles	4 réaux.
Six lampes avec leurs vitres, pour les ouvriers, « là où l'on veille »	12 réaux 1/2.
Mille *tachuelas*[4], pour les toiles cirées	3 réaux.
Une demi-aune de tresse de satin pour ledit usage	2 réaux 1/2.
Trois arrobes de cierges de cire pour que les ouvriers[5] veillent	2.700 maravédis.
Sept ducats à Jacome de Trezo, qu'il a payés à Anastasia de Santoyo, veuve, terme de la location d'un appartement,	
A Roque de Parede, forgeron, pour 50 livres de *moles*, et 800 livres de *chilla grande*, et 800 *chillones*[6]	3.028 maravédis.

Les écussons de l'empereur et du roi, surmontant les mausolées, étaient la source des dépenses suivantes :

Antonio Vermejo et ses compagnons reçoivent 5 ducats pour deux tailles qu'ils ont faites dans une pierre de jaspe rouge qui va sur l'écusson des armes.

Gaspar Gutierrez, 6 ducats pour limer et achever un des chaînons qui va sur lesdites armes.

Les dépenses de la semaine, d'après le détail qu'on vient de fournir, montent à 56.190 maravédis, que Diego La Cor-

1. L'arrobe, ou quart du quintal espagnol, vaut 25 livres.
2. Une *fanega* vaut 55 litres 50.
3. *Obradores*, non pas *officiales* comme ci-dessus.
4. Petits clous : *semences*.
5. *Officiales*.
6. Tous ces termes désignent différentes sortes de clous; les *chillones* étaient de petits clous à tête : *broquettes*.

zana, au nom du payeur Tomas de la Paz, a donnés et versés en mains propres aux personnes susdites, en présence et avec l'intervention du surveillant Luis Hurtado et Juan de Valencia, « lequel se porte garant que lesdites personnes ont travaillé à ladite œuvre et que tous les frais indiqués ont été faits à cet effet, et Jacome de Trezo l'a signé de sa main. Fait le samedi 5 octobre 1585[1]. »

Durant la même semaine, mais au compte de Pompeo Leoni, un certain nombre d'ouvriers avaient travaillé dans l'atelier de Jacopo :

Juan Perez de Cordoba reçoit 30 réaux pour 6 jours de travail.

Diego de Jaques reçoit 40 réaux pour limer et achever un triglyphe qui va sur la frise dorique des mausolées.

On avait acheté aussi 3 arrobes de cierges à 36 maravédis la livre, 4 mains de papier pour envelopper les pièces dorées qui vont à l'Escurial, soit 96 maravédis, et dix aunes de toile pour le même usage, à deux réaux l'aune.

C'est Jacopo qui signe l'acte par procuration de son collègue absent. Quant aux statues de bronze qui venaient de Milan, on les transportait dans la *casa de Jacome;* c'est là qu'on y mettait la dernière main, qu'on les polissait et que Rodrigo de Hinojal les dorait.

Je ne puis omettre de relever au passage quelques traits de la physionomie morale de Jacopo. Ténacité, perspicacité, minutieuse patience, dignité de mœurs et bonté de cœur, goût du lucre, vanité naïve, amour de l'argent, fatigant souci du détail, telles paraissent avoir été les différentes facettes de cette âme.

Les travers de son esprit méticuleux irritaient le bouillant Pompeo, mais comme la brouille ne vint jamais interrompre leurs relations, il faut croire que la patience de Trezzo fut un puissant facteur d'apaisement, et aussi que son obstination lassait la fougue des Leoni. Quoi qu'il en soit, voici

1. Suivent les signatures de : Luys Hurtado, Juan de Valencia, Jacobo de Trezo.

un amusant passage d'une lettre de Pompeo qui nous permettra de mettre en parallèle la psychologie de nos deux sculpteurs. Le dépit mal dissimulé de Leoni et la jalousie qu'il laisse assez naïvement entrevoir me paraissent valoir qu'on cite le texte en entier. On y verra aussi, une fois de plus, combien Jacopo, grâce à son insinuante habileté — son esprit d'intrigue, disaient ses collaborateurs envieux — était bien en cour et s'était acquis la faveur royale :

« J'ai su, écrit Pompeo, de Milan, le 2 septembre 1583, que Sa Majesté a donné à Jacome deux mille écus pour payer ses dettes; je ne m'en plains pas, car il pourra s'adonner maintenant de meilleur cœur à son travail, et il ne m'importunera plus, mais je voudrais qu'on m'eût fait la même grâce, car nous ne travaillons pas moins que lui ici, et nous avons tout autant de dettes, mon père et moi. Mais si c'est à force d'importunités et de jérémiades que Sa Majesté s'est laissé toucher, nous ne voulons pas de semblables bienfaits, quand bien même nous mourrions de faim; nous n'attendons que le bon plaisir de Sa Majesté, et nous avons bonne confiance qu'on nous rendra justice comme nous le méritons [1]. »

Le début d'une autre lettre adressée, celle-ci, à Juan de Herrera, met en lumière le caractère de notre homme, en même temps qu'elle nous éclaire sur la position qu'il tenait vis-à-vis du grand architecte :

« Illustre Seigneur, je crois que ma lettre vous est parvenue en quelque mauvaise conjonction d'étoiles, ou sous une mauvaise planète, ou tandis que Votre Grâce était sous l'influence de Saturne, et c'est pourquoi Elle a pris ombrage de ce que l'on disait de son serviteur et ami, et qu'il fallait prendre en

1. Simancas. Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. A Juan de Ybarra : « He savido que Su Mag-d ha dado a Jacome dos mill ducados para pagar sus deudas y dello no me pesa, asi porque no me muela como que pueda con mejor gana entender en la obra, mas queria que me ubiesse hecho otra tanta merced a mi, pues no azemos menos aqui, yo y mi padre, pero si Su Mag-d lo ha hecho a pura emportunacion y lloros, aqui no queremos aunque muramos de hambre que sea asi, mas que Su Mag-d lo haga de buena gana y que Vm y sus ministros nos ayuden por que con el primero se le pidira y entiendo no nos hara menos merced que merecemos, y asi espero, y por que las ocupaciones de Vm no dan lugar a que sea mas prolijo, acavo, rogando a N-ro S-r juntamente con todos desta su casa por la salud y acrecentimiento de estado de Vm.

plaisanterie. Aussi ne veux-je point répondre à votre lettre, mais vous la renvoyer, car je sais bien que le diable ne paraîtra pas si vilain qu'on le dépeint, et si toutefois il s'y trouve quelque erreur de plume, vous la mettrez sur le compte de la bonne et vraie amitié qui parfois permet de ces licences. Et maintenant, poursuivons. Je voudrais, Seigneur Herrera, être avec Votre Grâce, parce que dans l'œuvre du retable, il y a bien des choses d'importance qu'il faudrait corriger, et si on ne le fait pas, l'œuvre en souffrira beaucoup..., etc.[1]. »

On voit cette bonhomie ferme, têtue, et non sans autorité.

L'atelier de Jacopo semble avoir été fort bien organisé, et très discipliné, bien que le chef des travaux usât d'une très large bienveillance envers les gens qu'il employait. Aucun détail de cette difficile administration n'échappait à la vigilance du Milanais. C'est ainsi qu'il nous apprend qu'il a décidé de payer ses ouvriers toutes les quatre semaines, et les jours fériés après le repas, de façon, ajoute-t-il, à ne pas perdre tous les samedis un temps précieux — plus de quatre heures — à compter à chacun son salaire.

C'est assurément, non moins qu'à l'ingéniosité des architectes ou des sculpteurs, à la scrupuleuse surveillance exercée ainsi par des hommes de la valeur de Fray Antonio de Villacastin ou de Jacopo da Trezzo, que Philippe II put faire bâtir son Escurial dans un délai dont la brièveté étonna le monde entier et reste aujourd'hui même un sujet d'admiration.

L'un des rares textes où paraisse le nom de Jacopo da Trezzo en qualité de médailleur et où il soit fait allusion à sa profession de tailleur de coins, est la facture dont j'ai donné plus haut la traduction. Elle nous éclaire sur les procédés employés par les graveurs de médailles, et en même temps sur les rapports qui unissaient Jacopo à Gianello della Torre, l'horloger de Charles-Quint et de Philippe II. En effet, Jacopo et Gianello étaient liés d'amitié; ingénieurs tous deux

1. Voy. le texte espagnol dans nos Pièces, n° 7.

et doués des mêmes goûts, ils s'employèrent à édifier pour le service du roi de savantes machines qui passèrent pour des prodiges [1].

L'article de la facture qui nous importe ici se réfère à l'année 1582; le sculpteur réclame : « 215 réaux dépensés à Tolède pour deux modèles en bois destinés à faire, l'un, une monnaie, l'autre, des jetons et des médailles, qui sont actuellement entre les mains de Janelo; exécutés par ordre de Sa Majesté [2]. »

Il s'agit de modèles en bois, présentés au roi pour qu'il en pût apprécier, avant l'exécution en métal, les mérites artistiques, comme on peut juger de l'œuvre d'un médailleur moderne d'après les projets à grande échelle, en plâtre, qui reçoivent d'abord sa pensée. Ne confondons pas ces modèles avec les médailles de bois, de cire ou de stuc qui servaient aux graveurs, selon des méthodes fort répandues à cette époque, à faire des creux où l'on coulait ensuite le métal en fusion [3]. D'après ces modèles, on exécuta les coins de la monnaie ou les moules des médailles. Jacopo fut donc amené à s'occuper de la frappe des monnaies royales. Un passage de la biographie de Kevenhuller nous enseigne que le graveur, en compagnie de l'ambassadeur, au mois de juillet 1585, visita les nouvelles machines qu'on venait d'installer à Ségovie pour la frappe de la monnaie [4]. Il est fort probable que Jacopo, absorbé par la direction de ses nombreux travaux, n'intervint que rarement de sa personne dans la gravure des coins monétaires ou la fabrication du numéraire [5]; s'il vint

1. Voy. plus loin notre étude de la médaille de Gianello.

2. « E de dar reali 215 per tanti spesi in Toledo in doii modelli de legno l'uno per far moneda, l'altro per far li gitoni et medaglie quali sono in mano de M. Janello et fatte fare de ordine de Sua M–ta. »

3. Voy. notre chapitre sur Jacopo da Trezzo médailleur.

4. Voy. notre paragraphe sur la médaille de Kevenhuller. Je cite ici l'*Histoire de Kevenhuller* dont il y sera question, p. 522. Cf. notre article sur la *Monnaie de Ségovie*, dans le *Bulletin hispanique*, 1921.

5. Enea Vico nous présente Jacopo comme un excellent tailleur de coins d'acier : « Nell'imitatione, facendo nuovi cogni d'acciajo nell'eta mia sono stati eccelenti Vettor Gambello, Giovanni dal Comino Padoano, et suo figliuolo Benvenuto Cellini, Alessandro Greco, Leone Aretino, Jacopo da Trezo, e Federico Bonzagna Parmigianino. » *Trattato delle medaglie*, lib. I, cap. 23, p. 67.

à Ségovie, c'est qu'on avait besoin de l'avis d'un homme dont la compétence en ces matières était fameuse, sur les machines nouvellement inventées et construites par les Allemands. C'est à titre de conseil et d'expert qu'il fut appelé à les examiner de près.

Donc, « le 4 juillet 1585, [le comte de Frankenburg, Kevenhuller] sur l'ordre de Sa Majesté, fut à Ségovie, avec Jaime Trezo, le capitaine Tiburcio Spanochio et un assez grand nombre de domestiques et de ses gens, pour visiter la maison de la monnaie de Ségovie. Après s'être occupé des choses de la maison de la monnaie, il fit venir des ouvriers du comté de Tyrol, par l'intermédiaire de George Gerling, son serviteur, qui s'était adonné durant trois ans à cette profession et qui était passé en Espagne avec l'espoir d'obtenir le prix; mais comme le plus souvent, en Espagne, les grâces marchent avec des pieds de plomb, la mort le surprit et l'empêcha de jouir de quoi que ce soit. Ces temps derniers, lors de son séjour à Ségovie, [le comte] fut reçu et hébergé par l'évêque qui l'invita à plusieurs parties de plaisir et à la chasse dans les forêts, jusqu'à ce qu'il eût terminé ses affaires, et qu'il revînt à Madrid, le 12 dudit mois. »

Au mois de juillet 1586[1], nous retrouvons une fois de plus le comte de Frankenburg à Ségovie, où il fait un court séjour pour visiter et inspecter, comme l'année précédente, la maison de la monnaie.

C'est par conséquent Kevenhuller qui avait été chargé par Philippe II de la direction de cette affaire de la monnaie de Ségovie, dont les écrivains du temps ont célébré le souvenir. « Le roi, dit Porreño[2], fit édifier la maison de la monnaie avec les machines mues par le cours de l'eau, œuvre si ingénieuse qu'en un jour on pouvait frapper trente mille ducats de monnaie de très belle frappe, avec un bien petit nombre d'ouvriers. » Les ouvriers auxquels il est fait ici allusion étaient des Allemands pour la

1. *Histoire de Kevenhuller*, p. 541.
2. Baltasar Porreño, *op. cit.*, XII, 163.

plupart, de même que les ingénieurs qui avaient construit les machines. C'est ce dont on peut se rendre compte en consultant, à Simancas, les liasses de papiers concernant la monnaie de Ségovie.

On sait qu'une quarantaine d'années auparavant [1], sous Henri II, on avait installé sur la Seine, en plein Paris, la célèbre Monnaie du Moulin, dans l'édifice dit *Maison des éluves*, qui abritait les machines venues d'Augsbourg. C'est à cette époque que des ouvriers allemands avaient inventé ce perfectionnement considérable de l'art de la frappe qu'on appelle le balancier et qui fut employé pour la première fois à Paris. M. Pierre de Vaissière [2] a publié quelques documents qui nous renseignent fort exactement sur ce point. C'est l'ambassadeur Charles de Marillac, envoyé à Augsbourg auprès de Charles-Quint, qui traita avec l'inventeur des nouveaux appareils, le mystérieux « Chevalier du Saint-Sépulcre »; on envoya, pour conclure l'affaire, Guillaume de Marillac et Aubin Ollivier. Nous retiendrons un épisode du marché qui éclaire singulièrement notre sujet. On pressait le roi de France de faire hâter les négociations, parce que l'on courait le risque, en les différant, de voir l'inventeur vendre sa découverte à Charles-Quint, qui l'employait déjà à d'autres travaux. « L'empereur, écrit Marillac (de juin à décembre 1550) pretend se valoir de cest artifice, ayant a cest effect faict venir d'Espagne leur premier maistre en faict de monnoye pour apprendre ce que ledict chevalier sçait faire [3] ».

1. En 1553; voy. *Revue Numismatique*, 1919, p. 187. Documents publiés par M. Maurice Roy.

2. P. de Vaissière, *La Découverte faite à Augsbourg des instruments du monnayage moderne*, 1892, in-8°. On sait qu'Augsbourg fut longtemps un grand centre au point de vue des arts métal. C'est à Augsbourg que Mᵉ Koloman et ses émules fabriquaient pour Philippe II les somptueuses armures qu'on admire dans les collections impériales de Vienne, ou à l'Armeria Real de Madrid.

3. « Dans le 44ᵉ Mémoire publié par la Société d'encouragement à l'Industrie nationale : *Origine et évolution des outils*, M. Ch. Frémont (p. 98 sq.) étudie la genèse des trois machines monétaires qui furent installées en 1551 : le laminoir, le coupoir et le balancier... L'origine du balancier ou presse est à chercher dans la presse à vis dont se servit Bramante pour comprimer le plomb des bulles, et Benvenuto Cellini pour frapper ses médailles. Cette invention était apparentée à celle de la presse d'imprimerie; seulement,

Il est à présumer que les machines hydrauliques de Ségovie, installées par des ingénieurs allemands, reposaient sur les mêmes principes que la Monnaie du Moulin. Parmi les *officiales mayores* employés à battre la monnaie, les écrits contemporains mentionnent le *balançario*, survivance sans doute d'un titre auquel ne correspondait plus la fonction réelle. Les mêmes textes font en effet remarquer qu'il faudra payer chacun d'après le travail qu'il aura fourni, les modes et conditions du labeur des ouvriers monétaires ayant complètement changé avec l'instauration des machines[1].

Le Père Sigüenza relate la visite que Philippe II fit à Ségovie, en 1585, et donne la description du mécanisme de la frappe : « De là [le roi] vint à Ségovie pour voir cette excellente invention pour faire la monnaie, invention de l'archiduc d'Autriche : l'eau fait mouvoir une roue, et celle-ci, des deux côtés opposés, à l'aide de l'eau, en met en mouvement deux autres (c'est là le principe des mécaniques d'Aristote); entre les deux axes ou roues de celles-ci (qui sont en acier, et sur lesquelles sont figurées et gravées les armes royales, comme nous le voyons sur la monnaie, l'une portant la face et l'autre le revers) passe une bande ou ceinture d'argent, de l'épaisseur que doit avoir la monnaie; elle reste ainsi empreinte ou sculptée sur les deux faces, tout du long, formant des réaux, qui, par la suite, sont découpés en rond par un autre tour, avec une grande facilité. C'est une excellente invention, qui permet d'épargner beaucoup d'argent, de réflexion et de temps; mais la nation espagnole ne se soucie pas de ces inventions et les supporte impatiemment, et ce qu'on pourrait faire facilement et sans travail, il plaît davantage de le faire

tandis que celle-ci était une machine dont on s'efforçait d'amortir et de graduer l'action (pression statique), la presse à vis pour médailles agissait, au contraire, comme une masse faisant choc par inertie (pression dynamique). Pour cela, le trousseau fixé à la partie inférieure d'une vis, est mis en mouvement par un long bras d'acier armé de boules pesantes. Ces boules sont, au moyen de cordes, tirées par huit ou douze hommes; elles lancent avec force le coin mobile sur le coin fixe. » A. Dieudonné, dans la *Revue Numismatique*, 1913, p. 424.

1. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. S 86, f° 228. *Relacion de la horden que parece converna al servicio de Su Mag–d en labrar la moneda de vellon en el real yngenio de la ciudad de Segovia.* D. Casto M. del Rivero vient de publier un intéressant travail sur ce sujet : *El ingenio de la moneda de Segovia*, Madrid, 1919. Extr. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.*

à force de bras; on y a travaillé quelque peu d'argent, maintenant on en fait peu ou pas du tout [1]... » Les machines étaient arrivées à Ségovie le 15 juin 1585. Les premières monnaies qui y furent frappées, *reales de a ocho*, portent la date de 1586, et pour différent monétaire l'aqueduc de Ségovie [2].

1. Fr. J. de Sigüenza, *Historia de la orden de San Geronimo*. Madrid, 1605, *Nueva Biblioteca de Autores españoles*, t. XII, p. 463. Cf. D. C. M. del Rivero, *op. cit.*, p. 13-14.

2. Les bâtiments de la *Casa de la Moneda* subsistent encore à Ségovie. On en trouvera l'historique, le plan et des photographies dans l'ouvrage cité de D. C. M. del Rivero. Les architectes en furent, selon toute vraisemblance, Juan de Herrera et Francisco de Mora. Avant la construction de l'*Ingenio de la Moneda*, il existait à Ségovie un atelier monétaire connu désormais sous le nom de *Moneda vieja*. Il n'est que juste de mettre en parallèle avec les doléances du P. Sigüenza le récit des difficultés qui s'opposèrent en Angleterre comme en France à l'emploi dans les ateliers monétaires des nouvelles machines-outils. On nous permettra de renvoyer encore une fois à notre article déjà cité sur ce sujet. Voy. aussi p. 92.

CHAPITRE CINQUIÈME

Fin de la vie de Jacopo da Trezzo. Iconographie.

Les textes que nous avons rassemblés nous laissent dans une ignorance à peu près complète de ce que fut la vie familiale de notre sculpteur. Il était marié et père de famille avant son passage en Espagne; de sa postérité nous savons seulement qu'une fille épousa Clemente Birago, Milanais comme son beau-père, celui-là même dont le nom est à lui seul un titre de chapitre dans l'histoire de la taille et surtout de la gravure du diamant. Jacopo eut d'autres enfants, puisqu'il parle quelque part de ses *figliuoli*, mais nous n'avons aucun autre renseignement sur leur compte[1]. D'autre part, il n'est jamais question de sa femme dans sa correspondance; il dut être veuf d'assez bonne heure, peut-être avant son départ définitif d'Italie. La place laissée vide par la maîtresse de maison fut longtemps occupée par une servante dévouée qui s'occupa des soins du ménage et de l'organisation matérielle de l'atelier. A deux reprises, Jacopo en fait mention avec cette bonhomie un peu émue qui est le ton de ses lettres lorsqu'il parle des gens qu'il emploie à son service.

Cette femme, une Florentine nommée Elisabeth — Jacopo l'appelle la Beta Fiorentina — vécut fort longtemps aux côtés de son maître, et comme elle lui fut certainement d'un grand secours dans l'achèvement de ses travaux, elle a droit à une place dans sa biographie. Le 26 décembre 1575, Jacopo écrivait au duc de Florence : « La Beta Fiorentina est encore en vie, elle est toujours chez moi et elle prie Dieu sans cesse pour

1. Lettre du 18 janvier 1552. Voy. nos Pièces, n° 2.

Votre Altesse. Elle a un fils, et j'ai écrit à Grazino qu'il le recommande à Votre Altesse, à laquelle je le recommande aussi moi-même [1]. » Une autre lettre, malheureusement sans date, adressée à Philippe II, est une supplique rédigée par Jacopo en faveur de la Beta, alors âgée de soixante-quatorze ans. En voici la teneur :

« La Beta Fiorentina vit chez Jacobo de Trezo depuis trente-deux ans, et durant tout ce temps, elle a eu le plus grand soin des ouvrages qu'on a exécutés pour Sa Majesté, tant comme bonne gardienne que par son zèle à soigner le personnel, et surtout pendant ce dernier travail de la *custodia*, où elle a servi de surveillante au grand profit de l'œuvre [2]. »

Celui de ses parents qui, aux yeux de la posterité, tient le plus de place dans la vie de Jacopo, est son neveu. Ce dernier, fils d'un frère de notre sculpteur, nommé Francesco [3], avait été pris à charge par son oncle, à la mort de son père, sans doute. Jacopo le fit élever et instruire, et fit tout ce qui était en son pouvoir pour rendre faciles ses débuts de carrière. Il lui enseigna son propre métier. Plus tard, une fois installé en Espagne, lorsque sa situation à la cour fut bien assise et qu'il eut acquis de l'influence auprès du roi, Jacopo se décida à faire venir d'Italie le jeune homme qui jusqu'alors était resté près de sa mère. Jacopo le jeune, *Jacome el moço*, disent les textes espagnols, qu'on a souvent confondu avec son oncle à cause de cette homonymie, s'embarqua en compagnie de Julio Miseroni, et la date de son arrivée en Espagne nous est indiquée assez exactement par Jacopo le vieux, qui nous apprend que Julio Miseroni passa la mer vers le mois d'août 1582, tandis que son frère Geronimo ne quitta l'Italie qu'en 1584. Le jeune Jacopo dut faire le voyage en compagnie du premier de ses deux confrères. Dans une lettre datée de 1585, son oncle intercède auprès du roi pour faire agréer au service de Sa Majesté les deux jeunes gens alors âgés l'un, Julio, de

1. Voy. nos Pièces, n° 6.

2. Voy. Morigia, *Della nobilta dei signori LX del consiglio di Milano*, lib. II, cap. IX. Cean Bermudez l'appelle Elisabeth Bonacina.

3. Voy. nos Pièces, n° 22.

vingt-six ans, l'autre, Jacome el moço, de vingt-deux ans, qui travaillaient déjà, nous dit-on, depuis plusieurs années dans l'atelier de Madrid, principalement aux écussons impérial et royal et aux mausolées de l'Escurial [1]. Ce n'étaient pas là les seuls Milanais qui fussent venus à la cour de Philippe II. Avec un vrai dévoûment, Jacopo s'institua le protecteur attitré de ses compatriotes [2]. C'étaient, outre les Leoni, les deux Miseroni, Milan Vimercado (ou Vimercati, à l'italienne), Baltasar Mariano, qui travaillèrent aux *entierros*, aux sépulcres de Philippe II et de Charles-Quint, occupés à sertir sur le bronze doré de leurs chapes une somptueuse mosaïque de pierres précieuses [3].

Jacome el moço travailla donc en bonne compagnie aux côtés de son oncle. Il fut employé par le roi, après la mort de son vieux bienfaiteur, en qualité d'orfèvre, ou comme expert officiel, avec Juan Pablo Cambiago. Des documents datés de 1602 attestent qu'il fut appelé à faire l'estimation de joyaux, d'agates en particulier, et de ces fameux *vasos bernegales*, vases de cristal taillé, que Jacopo da Trezzo avait produits en si grand nombre [4].

Pourtant, à la mort du vieux Jacopo, ce n'est pas son neveu qui lui succéda dans la charge de sculpteur du roi et de directeur des travaux, c'est Clemente Birago, son gendre, dont la réputation était depuis longtemps établie, et qui présentait plus de titres que *el moço* pour occuper un si haut emploi [5].

1. Voy. nos Pièces, n° 16.
2. Morigia, *op. cit.*, lib. II, cap. X.
3. Voy. notre chapitre sur l'Escurial.
4. Il faut rectifier l'assertion de Cean Bermudez, qui prétend que Trezzo le jeune était déjà mort en 1601. Voy. Cean Bermudez, *Diccionario histórico de los mas illustres profesores de las bellas artes*, Madrid, 1800, in-12. Llaguno y Amirola, dans l'ouvrage que nous aurons souvent l'occasion de citer, parle d'un Felipe Trezzo, parent de notre Jacopo, qui fit le plan de l'église de São Vicente de Afora, à Lisbonne, et en commença l'exécution, le 25 août 1582. Il y a là une confusion avec Filippo Terzi, architecte italien au service de D. Sébastien de Portugal. Philippe II se fit communiquer ses plans de São Vicente.
5. Ledit emploi procurait maint avantage. M. Sanchez Canton, dans le *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1914, p. 158, cite un manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid où figure une « Liste des personnes que doit soigner le Dr Andrès Perez, médecin de la famille du roi... avec grand soin et sans leur demander aucune rémunération ». Dans cette liste (22 juin 1588) est compris Jacome de Trenço, escultor.

Jacopo da Trezzo mourut subitement le 23 septembre 1589, dans sa maison. Cette date nous est fournie par un passage du livre de comptes de l'Escurial, que j'ai eu déjà l'occasion de citer[1] : *Fallecio Jacobo de Trezo en 23 de septiembre de 1589.*

Le 10 novembre suivant, l'ambassadeur Kevenhuller notifiait la nouvelle à l'empereur Rodolphe, en ces termes : « Jacome est mort, mais son gendre Clemente Birago le remplace dans son office, et il n'a pas moins d'expérience en ces matières que son beau-père. »

L'auteur illustre de la *custodia* de San Lorenzo avait fait, le 2 février 1580, son testament devant Juan Perez Herroa, notaire en titre, qui fut ratifié le 20 février 1586. Il avait pris de nombreuses dispositions et choisi pour exécuteurs testamentaires le Dr Alva y Barra, Juan de Herrera, *aposentador de palacio*, et le Dr Avellaneda, jésuite. Il voulut être enseveli à Saint-Martin de Madrid[2].

Après sa mort, son atelier fut maintenu dans sa maison : *la casa que fue de Jacome*, tout le temps que durèrent encore les travaux de l'Escurial. Le roi avait acheté cette maison tant en souvenir d'un artiste qu'il prisait fort que pour des raisons de commodité pratique. C'est là notamment que Pompeo Leoni exécuta, depuis 1593, les statues de bronze des priants qui surmontent les mausolées de l'Escurial. Il y acheva aussi un certain nombre de ses œuvres personnelles, étrangères à la décoration de San Lorenzo el Real, entre autres les statues des ducs de Lerma[3].

Je n'ai pu recueillir que deux documents iconographiques

1. Archivo de la Real Casa. Voy. Plon, *op. cit.*, p. 336 et 416. Cf. Marti y Monso. *Estudios historico-artisticos*, p. 275.

2. Voy. Marti y Monso, *loc. cit.*; Plon, *op. cit.*, p. 136; Llaguno y Amirola, *op. cit.*, t. II, p. 129; Kenner in *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen*, XIII, p. CLXIX.

3. Voy. Marti y Monso, *loc. cit.* et Carderera (Valentin), *Iconografia española*. Madrid, 1855-1864, t. II, LXXXVI. Voici ce que dit Cean Bermudez au sujet de la sépulture de Jacopo da Trezzo : « Et si nous nous en rapportons à l'historien Quintana Dueñas, il est enterré au couvent des religieuses franciscaines du Caballero de Gracia. Gil Gonzalez Davila ajoute qu'il fonda ce couvent, et que c'est le Caballero de Gracia qui donna son nom à la rue. » Ledit Caballero de Gracia est un certain Jacobo de Gratis, chevalier de l'ordre du Christ, qui mourut là en 1619, âgé de cent deux ans.

sur Jacopo da Trezzo. Mais la toile d'Antonio Moro et la médaille d'Abondio que nous allons examiner sont d'assez vivants témoins de ce que fut notre sculpteur au physique et au moral pour que notre curiosité soit pleinement satisfaite. Pourtant, plusieurs autres portraits de Jacopo ont existé, quelques textes nous en ont gardé le souvenir; on en peut regretter la perte au cours des âges.

Le premier en date fut l'œuvre du peintre de Crémone Bernardino Campi. Alessandro Lamo, au cours du pesant dithyrambe qu'il a dédié à cet artiste, fait en ces termes l'éloge de Trezzo : « Homme remarquable dans le travail des médailles et des bas-reliefs, qui, par sa valeur exceptionnelle, est très cher au Roi Catholique, notre seigneur, au service de qui il se trouve depuis de longues années, exécutant des choses dignes d'une louange suprême et tout à fait merveilleuses; il a sculpté dans un diamant les armes royales d'Espagne. » Puis Lamo revient à son peintre, et après avoir couvert de fleurs Jacopo, célèbre la beauté du portrait qu'en fit Bernardino Campi : « Il réussit avec tant de bonheur et d'une façon tellement vivante ce portrait que Bernardino en a toujours fait un cas tout particulier, et on l'a jugé une des belles têtes qu'on ait jamais pu peindre [1]. » Quand fut exécuté ce portrait, c'est ce qu'il est bien difficile de déterminer. Il semble, d'après ce qu'en dit Zaist, qu'il ait été à peu près contemporain du portrait d'Hippolyte de Gonzague, que la princesse Malfetta, femme de Ferrante de Gonzague [2], gouverneur de Milan, avait commandé au même Campi; c'est-à-dire qu'il faudrait en fixer la date à 1550 ou 1551. Bernardino Campi est d'ailleurs un des personnages que l'on peut compter parmi les familiers, soit de Trezzo lui-même, soit de ses amis. Zaist nous apprend que Gianello della Torre prisait très fort le talent du peintre son compatriote, et que,

1. Alessandro Lamo (*Discorso intorno alla scoltura e a la pintura*) écrivait cela en 1584. Voy. Giambattista Zaist, *Notizie de'pittori*, Crémone, 1774, in-4°, t. II, p. 47. A la fin de cette édition se trouve réimprimé le *Discorso* de Lamo.

2. Isabelle Capua, dont Trezzo fit la médaille à la même époque. Voy. plus loin le paragraphe que nous lui consacrons.

lorsqu'il partit pour l'Espagne, il emporta parmi ses bagages un tableau de Bernardino représentant la Vierge, saint Jean, sainte Anne et saint Joseph, dont il ne voulait pas se défaire. Les frères de Bernardino, Antonio et Vicenzo, travaillèrent aussi pour le roi d'Espagne et arrivèrent à l'Escurial en 1583. Antonio y peignit un saint Jérome. Je n'ai pu retrouver trace du portrait de Jacopo par Campi.

Parmi les œuvres qui furent exécutées par Antonio Moro durant son séjour à Madrid, où, comme Jacopo da Trezzo, il avait suivi le roi après la guerre de France, figure « un splendide portrait en buste, faisant partie de la collection du chevalier de Stuers, ministre des Pays-Bas à Paris...; une inscription en caractères du XVIIe siècle, appliquée au revers du panneau, donne sur le personnage représenté cette indication infiniment précieuse : *Rittrato del immortale Giacomo Trezzo del...* (une déchirure empêche d'en lire davantage); toutefois, les sommets encore apparents des deux majuscules peuvent très bien, selon la lecture de M. de Stuers, faire *Antonio Moro*[1]. » Ce portrait, peint par Moro qui revenait alors de Londres « affiné par l'étude des portraits anglais d'Holbein[2] », reproduit donc les traits de notre médailleur à l'époque de sa pleine maturité.

Je dois à l'extrême amabilité de feu M. le chevalier de Stuers et de M. G. Van Oest, éditeur à Bruxelles, le précieux avantage d'avoir pu reproduire en tête de cette étude la toile magistrale d'Antonio Moro. La biographie que je me suis efforcé de tracer de notre sculpteur s'en trouve singulièrement éclairée et vivifiée. Le portrait est, en effet, d'une remarquable exactitude et, indépendamment de ses qualités de facture, d'une valeur documentaire considérable. Encore dans la force de l'âge, Jacopo y paraît simple et grave, presque austère, mais le regard est volontaire et comme appuyé. L'extrême sobriété avec laquelle le peintre a traité les vête-

1. Henri Hymans, *Antonio Moro, son œuvre et son temps*. Bruxelles, 1910, in-4°, p. 120.
2. E. Bertaux, in *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. V, 2e part., p. 820.

ments pour s'attacher à l'expression concourt à donner à ce portrait un sérieux et une dignité que la biographie du modèle nous a déjà révélés. (Pl. I.)

J'ai déjà fait allusion aux circonstances qui avaient amené le départ précipité d'Antonio Moro hors d'Espagne. En octobre 1561, son nom est encore porté dans les comptes, à côté de ceux de Jacopo da Trezzo; d'Antonio Populer, peintre; de Louis de Foix, horloger; de Titien; d'Honorato Juan, précepteur de Don Carlos. Le 16 août 1563, il est à Bruxelles, et une lettre de Granvelle nous révèle que le roi voulait le faire revenir en Espagne, mais que, tel un chat échaudé, si l'on peut dire, le Hollandais se faisait prier[1]. Le portrait de Jacopo dut être exécuté aux environs de l'année 1560.

En feuilletant les Inventaires de Philippe II, on rencontre la mention suivante : « Un portrait à mi-corps, à l'huile, sur toile, représentant Jacovo de Treço, avec un habit vert et des manches violettes, la main droite posée sur la *custodia*, tenant de la main gauche une corne d'abondance, remplie de fleurs que becquète une pie[2]. »

1. Simancas, Contaduria mayor, 1ª epoca, legajo 1353. *Ibid.* Consejo y Providencias generales, legajo I.

A Antonio Moro, mi pintor, otros trezientos escudos del dicho precio que son docientos y ochenta ducados.

A Antonio Populer, pintor, trezientos y cinquenta escudos de a treinta y seis placas cada una, para el y un criado, hazen trezientos treinta y seis ducados.

A Luis de Foxr, relogero, ochenta escudos de a trezientos y cinquenta mrs al año, que valen setenta y quatro ducados y dos tercios.

A Jacobo Trezo, escultor, trezientos escudos de a treinta y cinco placas al año, que hazen dozientos y ochenta ducados.

A Ticiano, pintor, dozientos escudos de oro al año; ponense por ellos dozientos ducados.

A Honorato Juan, maestro del Serenissimo Principe mi hijo, ciento y setenta y cinco mill y dozientos mrs por año, por cedula de Su Magestad, que hazen quatro cientos y sesenta y siete ducados y un tercio.

Fragment de la lettre de Granvelle *in fine* : « Demas por memoria el dicho Vandenesse que se diessen al pintor de Su Ma-d Antonio Mor 200 D-os a cuenta de sus gaiges parar bolverse a España, y se le dieron 300 porque dez'a qu· devia mucho y que no podia salir de aqui ni volver a España con menos... ».

2. « Un retrato de medio cuerpo, al ollio, sobre lienço, de Jacovo de Treço, con ropa verde y mangas moradas, puesta la mano derecha sobre la custodia; y en la izquierda una cornucopia de flores, con una graja picando en ellas. Tiene de alto bara y media, y de ancho bara y ochava. Tasado en duzientos reales. » Archivo de la Real Casa, Felipe II, Inventarios de bienes y alhajas de los quartos de SS. MM. Pinturas, t. II, fº 79, vº. Cité par Davillier, *L'orfèvrerie en Espagne*, p. 235.

Par malheur, je n'ai pu relever d'autres traces de ce portrait qu'il eût été fort intéressant de comparer aux précédents, et jusqu'à nouvel ordre, il faut le considérer comme disparu [1]. L'intérêt particulier qui s'y attacherait consiste en ce que nous aurions là sous les yeux une image de la *custodia* exécutée très peu de temps après l'achèvement de cette œuvre fameuse, ou bien même immédiatement avant sa réalisation.

La médaille où Antonio Abondio a reproduit les traits de son compatriote Jacopo da Trezzo est bien connue [2]. Au droit figure le buste du médailleur avec la légende : IACOBUS NIZOLLA DE TRIZZIA. MDLXXII. AN. AB. Au revers, Vulcain, sous les traits de Jacopo, le marteau à la main, assis sur son enclume converse avec Minerve debout devant lui en armes. ARTIBUS. QUAESITA. GLORIA : telle est la devise qui explique cette très transparente allégorie [3]. (Pl. II.)

Fabriczy, qui décrit la médaille, fait à son sujet une singulière erreur. Elle fut frappée, dit-il [4], en tout cas avant l'année 1555, époque où Trezzo partit dans les Pays-Bas, puis en Angleterre. Cette hypothèse peut paraître plus ou moins plausible, mais elle ne peut rien contre la date 1572 inscrite en toutes lettres par Abondio au bas de la pièce. M. Hill [5] a déjà relevé ce lapsus de Fabriczy et a fort bien expliqué l'apparition de ce petit monument à la gloire de notre Milanais.

Abondio était en Espagne de juin 1571 à mars 1572; il est tout naturel, d'une part, qu'il y ait rencontré Trezzo,

1. M. Casto M. del Rivero, archiviste au Palais Royal de Madrid, a bien voulu se charger sur ma demande d'une petite enquête qui a abouti à un résultat négatif. Qu'on me permette de lui exprimer ici toute ma reconnaissance pour le zèle amical avec lequel il a poursuivi ces recherches.

2. Armand, *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. Paris, 1883, t. I, p. 273.

3. Ce revers fait le sujet d'une plaquette du Musée de Berlin. Voy. Bode, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die italienischen Bronzen.* Berlin, 1904, n° 1335, pl. LXXVI. Cf. Molinier, *Les Plaquettes*, n° 598.

4. Fabriczy, *Portratmedaillen der italienischen Renaissance*, 1903, p. 103.

5. G. F. Hill, *Portrait medals of italian artists*. Londres, 1912, p. 70.

d'autre part, qu'il ait voulu faire le portrait d'un compatriote qui commençait à devenir célèbre. Rien par conséquent de moins mystérieux que l'apparition de la médaille qui nous occupe.

L'effigie du droit est celle d'un Jacopo déjà âgé, traitée avec plus de fantaisie et moins de froideur que le portrait d'Antonio Moro. La barbe flotte plus librement hors de la collerette empesée. Les vêtements sont aussi simples, mais moins roides. Le regard du sculpteur est plus éveillé, moins dur et moins appesanti sous le front largement découvert. Il serait facile de faire, en comparant les deux images, un parallèle entre les imaginations différentes des deux auteurs, le Flamand et le Milanais; de dire ce que celui-ci y a mis de souplesse et d'élégance, celui-là d'exactitude et de caractère. Nous en retirons du moins ce bénéfice de contempler notre Trezzo sous deux aspects qui s'opposent, dirait-on, et puis se rejoignent, comme lorsqu'on observe le visage d'un ami à quelques jours de distance et sous deux lumières.

DEUXIÈME PARTIE

LE MILIEU

L'ENTOURAGE DE JACOPO DA TREZZO A LA COUR D'ESPAGNE

CHAPITRE PREMIER

Les artistes recrutés par Philippe II. Orfèvres, lapidaires, tailleurs de coins et sculpteurs.

« La première Renaissance, dit Eugène Müntz [1], eût pu s'appeler l'âge de l'orfèvrerie, tant celle-ci avait fourni d'architectes, de sculpteurs, de peintres célèbres. Cette pratique se perdit de plus en plus ; avec chaque génération, le nombre des orfèvres capables de briller dans la statuaire, la peinture ou l'art de bâtir diminua. Pour la fin du xve et le commencement du xvie siècle, on peut encore citer Caradosso, Francia, Timoteo Viti, Baldassare Peruzzi, Andrea del Sarto, Bandinelli. La période suivante ne compte plus que les noms de Francesco Salviati, de Benvenuto Cellini, de Leone Leoni, de Valerio Danti. Enfin, aux approches du xviie siècle, un seul artiste de marque représente ces traditions : Annibal Carrache. »

Dans cette lignée d'orfèvres qui ne craignirent pas d'étreindre de leurs bras l'Art indivisible, et qui furent sculpteurs

1. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, p. 191.

aussi bien que peintres, et architectes comme lapidaires, à côté des Leoni, Müntz eût pu ranger notre Jacopo da Trezzo. Certes, on ne songe pas à le comparer à ces génies encyclopédiques : Léonard ou Michel-Ange, dont déjà Benvenuto Cellini fait figure de caricature et Leone Leoni de parodie; pourtant, il garde le culte et suit la tradition de ces grands modèles. Cheminant sagement sur une voie toute tracée, le bon Jacopo est orfèvre, il est lapidaire, on l'appelle le sculpteur de Sa Majesté; avec Herrera, il trace des plans et construit des machines; comme Cellini, il grave des médailles; il affirme sa compétence en matière de peinture. Par cette multiplicité d'aptitudes, il semble se placer à la fin d'une époque et clore une ère; en lui s'éteint la généreuse ardeur de la Renaissance.

Avec tout cela, dira-t-on, la liste des œuvres qui lui reviennent en propre est courte; bien plus, parmi celles-ci, combien sont dignes d'admiration et font de leur auteur autre chose qu'un homme de deux ou troisième plan? J'y souscris. Aussi bien voudrais-je présenter Jacopo da Trezzo moins comme un artiste fécond que comme un metteur en œuvre et un chef de chœur. Avant tout, il fut la cheville ouvrière d'une grande entreprise qu'il aida à mener à bonne fin. L'isoler de ses confrères, de ses collaborateurs, c'est considérablement diminuer l'intérêt qui peut s'attacher à sa personne. Si je viens de parler de ses talents divers, c'est parce que, expert en maint domaine, il eut pour collègues à peu près tous les artistes qui, de son temps, se groupèrent autour du roi, plus spécialement autour de l'Escurial en construction. C'est ce milieu artistique que je voudrais tenter de faire revivre.

Philippe II fut, comme on le sait, le roi des bureaucrates. C'est par monceaux, par montagnes, que l'on conserve, dans le château de Simancas surtout, les actes annotés de la main du roi, rédigés sous sa dictée, corrigés minutieusement sous ses yeux, et qui, tous, portent l'empreinte de sa volonté expresse. Cette activité fébrile, et qu'on pourrait prendre par moments pour une sorte d'intempérance écrivassière d'administrateur maniaque, ne dédaignait aucun des domaines où

s'exerçait son gouvernement. Le travail formidable du « Roi Prudent » nous a laissé des masses de documents dans tous les ordres d'idées, et notamment sur les Beaux-Arts. Ce sont ces documents qui nous invitent en quelque sorte à passer une revue des compagnons de Trezzo. Et d'abord, je parlerai des orfèvres.

Les Orfèvres.

Les Reynalte étaient une dynastie comme les Trezzo, orfèvres et lapidaires à la fois. Le chef de la maison était Rodrigo, cité le 2 avril 1577, avec Juan Bautista Laynez, Pedro de Bilbao et Hernando de Villacremes, parmi les *plateros y lapidarios* chargés de faire une expertise de joyaux et riches harnais ayant appartenu à Don Carlos [1].

C'est lui qui fit « une croix d'or du poids de 162 castillans moins 6 grains, avec un calvaire de laiton doré garni de deux têtes de mort et 14 os d'argent doré », où l'on fixa un Christ d'or orné d'une couronne d'épines d'émail vert, œuvre de Pompeo Leoni. Ce crucifix, exécuté par ordre de Don Carlos, fut remis, après sa mort et conformément à ses dispositions testamentaires, au prieur et au couvent de N.-D. d'Atocha, de l'ordre de St-Dominique hors les murs, de Madrid [2]. Ro-

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1051... A Juan Bautista Laynez y Pedro de Vilbao y Hernando de Villacremes y Rodrigo de R eynaltes, plateros y lapidarios desta corte, veynte y un mill mrs que montan cinquenta y seis ducados, a cada uno dellos catorze ducados, que con acuerdo y parecer del dicho presidente se le libraron por otras tantas que hubo de aver por catorze dias que, como consto por certificacion del dicho Olarte, se ocupo cada uno dellos en la tassa y rretasa de las joyas y jaspes rricos y otras cosas de la dicha almoneda a rrazon de a ducado a cada uno dellos al dia, como parescio por la cedula de Su Mag-d fecha en San Lorenço el rreal a II de Abrill de dlxxvii tomada la rrazon por el dicho Olarte...

2. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1051. « Diego de Olarte... contino de mi casa y contralor de la de los Ser-mos Principes de Ungria, Alverto y Vincislao, mis muy amados sobrinos, a cuyo cargo esta la almoneda y recamara del Ser-mo Principe Don Carlos, mi muy charo y muy amado hijo, que Santa Gloria aya, yo vos mando que el crucifixo de oro con su corona esmaltada de verde y tres clavos con tres tornillos en las dos manos y pies que Pompeo Leon mi escultor hizo para el dicho Principe, que pesa doze marcos, quatro onzas y ochava y media y doze granos, y la cruz con su letrero en que esta el dicho crucifixo que hizo Rodrigo Reynalte ya difunto, que pesa ciento y sesenta y dos castellanos menos seys granos y un calvario de laton dorado por dentro y fuera, que sirve al dicho crucifixo, con dos calabezas y catorze huesos

drigo fit aussi plusieurs *medallas*; il faut entendre par là les garnitures d'or émaillé dont on ornait les camées ou les pierres gravées. Voici en effet les termes sous lesquels ces joyaux sont communément décrits[1] :

« Trois médailles d'or avec leurs camées. L'une ronde, avec un dauphin et un homme à cheval sur son dos, qui joue de la trompe, émaillée de vert, rouge et blanc, bleu et gris. Les deux autres oblongues, l'une avec un char que traînent deux lions et quatre figures émaillées de blanc, rouge, bleu, vert et noir, l'autre avec un autre char que tirent deux chevaux et une figure émaillée en relief de bleu, rouge, blanc, gris et noir. L'or dont s'est servi Rodrigo de Reinalt pour les faire, pesait, selon ses dires, six castillans et six grains[2]. Son Altesse lui remit les camées qui venaient d'une ceinture achetée à Don Garcia de Toledo. »

La croix d'or dont il a été question déjà, où l'on plaça le morceau de *lignum Crucis* envoyé au Prince par le Pape, était également de la façon de Rodrigo[3]. Parmi ses autres œuvres, on cite :

« Une épée, dans son étui de cuir noir fourré de satin bleu, garnie de cinq gardes et d'une croix, avec le pommeau, la poignée et la bouterolle en or, carrée et sculptée en relief, émaillée de toutes les couleurs, avec sur la poignée des figures et des masques, et sur l'écu de la garde de l'épée, des

de plata sobredorados, y dos baras de tafetan negro en que todo esta embuelto y esta en vuestro poder, lo deys y entregueys luego al Prior y convento del monasterio de Nuestra Señora de Atocha, de la Orden de Santo Domingo extra muros desta villa de Madrid, el qual le mando dar de limosna el dicho Principe para que este en el dicho monasterio perpetuamente, con que no lo puedan vender ni empeñar, dar, enagenar, ni disponer del en manera alguna, ni trocar con otro ningun monasterio, ospital, cofradia, universidad, ni otra persona... A dos de Abril de mill y quinientos y setenta y siete años. Yo el Rey. »

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1053.

2. Voici un tableau explicatif de ces termes qu'on trouvera souvent employés dans ces pages :

1 marc d'or vaut 50 castillans; 1 castillan vaut 8 tomins.
1 tomin vaut 12 grains.
1 marc vaut 8 onces; 1 once vaut 8 ochavas.
1 marc vaut 26.200 maravédis 1 écu vaut 400 maravédis.
1 castillan d'or vaut 16 réaux.
1 marc d'argent vaut 2.210 maravédis ou 8 onces.

3. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1110, 1567.

médailles imitées de l'antique; sur le pommeau, quatre masques à la romaine, avec des feuillages et des fruits; sur la bouterolle, deux médailles à l'antique et quatre masques, travaillés entièrement en relief, avec les feuillages comme tout le reste, le tout, sans la lame, pesant 334 castillans et 2 tomins [1]. »

Une dague et le *clavazon* (ou garniture de clous) d'un baudrier accompagnaient l'épée dont on vient de lire la description, avec quatre pommes de cristal garnies d'or, destinées à orner un lit, et un Christ, d'or également [2]. Rodrigo est encore cité comme ayant fourni de l'or à un *tirador de oro* portugais, qui fit un *crancelin* [3] pour un chapeau de paille de la reine, en 1561. Ce chapeau était orné d'une médaille représentant un « Jesus de diamantes » avec un rubis et une émeraude comme titre, et au-dessus du titre, des angelots qui le tenaient, émaillés de blanc; sur ladite médaille, il y avait un épi d'or tiré [4].

Rodrigo Reynalte avait deux fils. L'un, nommé Antonio, reçut de Don Carlos, le 2 juin 1566, en récompense sans doute des services rendus par son père, 220 réaux pour acheter des livres, afin qu'il pût poursuivre ses études [5]. Il n'avait donc pas suivi, semble-t-il, la carrière paternelle. Au contraire, un autre fils de Rodrigo, Francisco, était aussi *platero y lapidario del Rey Nuestro Señor;* il fit pour un archiduc deux fontaines en or, et, le 18 septembre 1602, il était appelé comme expert avec Pedro de Berdeño, pour faire l'estimation « d'ob-

1. Simancas. Contaduria Mayor, legajo 1053. Comparez l'épée d'honneur des Grands-Maîtres de Malte au Cabinet des Médailles, œuvre de Hans Muelich, donnée à l'ordre de Malte par Philippe II, et la dague du même maître au Musée du Louvre.

2. Archivo historico nacional (Madrid). Despachos de camara. II. f° 129. v°, 9 juin 1572.

3. On donnait ce nom (tiré de l'allemand *Kränzlein*) à de petites couronnes d'orfèvrerie qu'on plaçait sur les coiffures.

4. *Documentos inéditos para la historia de España*, p. p. Zarco del Valle, t. XXIV, p. 95. Un document cité par Davillier (*L'orfèvrerie en Espagne*, p. 250), nous montre Reynalte exécutant à grand'peine deux grands bassins d'or, dont il fixe lui-même le prix à 400 ducats.

5. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1110. « ... El dicho dia del dicho año (2 juin 1566) dio a Antonio de Reynalte, hijo de Reynalte, platero de oro de Su Alt–a, dozientos y veinte rrs que Su Alt–a le hizo merced para libros para proseguir su estudio. »

jets de pâte verte et de verre et de pâte de pierre bézoard [1] ». Une fille de Rodrigo, sans doute, Ana de Reinalte, avait épousé un *platero de plata* de Don Carlos : Juan Alvarez. Elle reçut du roi d'Espagne 100 ducats, après la mort de son mari [2]. Enfin, un dernier représentant de cette famille : Juan de Reynalte, signait avec ses frères Miguel et Enrique, en qualité de *plateros de oro*, la mise à prix des biens de la reine Marguerite de Bohême, en 1612-1613 [3]. Quant à Ana de Reinalte, fille de Miguel, dont le nom paraît dans une supplique publiée par Zarco del Valle, c'était une arrière-petite-fille du grand Rodrigo [4].

Il est relativement rare de trouver à côté des descriptions détaillées des objets d'orfèvrerie le nom de leurs auteurs. Aussi relèverons-nous celui de Juan de Urbano, de Cordoue, qui exécuta pour le roi « un *bozal* d'argent doré, ciselé en demi-relief et carton bas, avec diverses pièces d'or où s'attachent des chaînettes, avec 50 clochettes d'argent doré [5] ».

D'autres fournisseurs du roi ou de Don Carlos étaient Esteban Lercaro, Pedro et Sebastian de Porres, Manuel Correa, Juan Alvarez, Andres de Biramendi, Diego de Buytron, Melchior de Herrera, Baltasar Gomez, Sebastian Muñoz de Ségovie, etc., tous *joyeros* ou *plateros* [6]. César Gambar (ou Gaubar) reçut un jour de Geronimo de Salamanca 1.900 ducats que Son Altesse lui fit payer pour un coffre et un retable dont le prince voulait faire présent à la reine, et une écritoire destinée à Doña Magdalena de Ulloa [7]. Baltasar Miguel, orfèvre, avait fait un grand sceau en argent, aux armes royales, qui lui fut payé 30 ducats, le 20 août 1563 [8]. Un certain Arnao Vergel est cité comme *platero de oro* de la reine Éli-

1. *Documentos inéditos*, LV, 461 et Archivo de la Real Casa, Inventarios de Felipe II, II, 527 v°. Le bézoard est une pierre douée de vertus magiques et provenant, disait-on, de la coagulation du sang du serpent.

2. Archivo historico nacional. Despachos de camara, I, 63.

3. Archivo de la Real Casa, *ibid.*, V.

4. *Documentos inéditos, loc. cit.*

5. *Documentos inéditos*, LV, 165. Le *bozal* était une partie du harnachement placée sur le chanfrein du cheval, sorte de muselière ou de têtière.

6. Simancas, Contaduria Mayor, legajos 1051, 1053.

7. *Ibid.*, Contaduria General, 1ª epoca, legajo 1121, et *Documentos inéditos*, XXIV, 89.

8. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1353, 21 août 1563.

sabeth[1]. Un Allemand également *platero de oro*, Hans Beltha, travaillait à la cour en 1585-1586[2].

De quelle nature étaient les œuvres sortant des mains de ces ouvriers d'art? La lecture d'une page d'Inventaires va nous permettre de nous en rendre compte. Il s'agit d'une splendide horloge dont on fit cadeau au malheureux Dom Sebastian de Portugal :

« Ledit jour, premier de janvier, Sa Majesté fit donner au Sérénissime Roi de Portugal, Dom Sébastien, une horloge avec ses garnitures d'or, qui a pour pieds quatre harpies d'or sur lesquelles est assise la base, laquelle est en or ornée de quatre rubis et quatre diamants lisses, de petite taille, avec leur monture en or, émaillée de blanc, avec des festons et des encadrements émaillés de gris et noir, et la poignée de cristal; la partie supérieure, où se trouve la mécanique et la montre, est en or; l'aiguille est un lézard d'or émaillé de gris qui tient dans sa bouche un rubis spinelle monté en or, avec une flèche qui indique l'heure; de l'autre côté se trouve une autre chape d'or où l'on place le verre à l'extérieur, émaillée de gris et de noir et niellée à l'intérieur. Au milieu des deux chapes, il y a un cercle de cristal de roche, qui est orné de deux mascarons d'or, où l'on voit deux petits marteaux qui sont deux couleuvres émaillées de gris, et à la partie supérieure, il y a un vase de cristal en manière de fontaine, et au-dessus, un enfant en or, tenant dans sa main une horloge, avec d'un côté un camée représentant une tête de mort; avec l'écrin en cuir travaillé et doré, muni d'une serrure et garni de clous dorés. Ladite horloge et sa boîte furent remises audit Sérénissime Roi de Portugal[3]. »

On s'étonnera peut-être de ne pas avoir vu cité jusqu'ici le nom des Arfe, cette famille fameuse d'orfèvres, originaires d'Allemagne et si populaires en Espagne. Juan de Arfe était

1. Archivo historico nacional. Despachos de camara. II, f° 181.
2. *Documentos inéditos*, LV, 464. Hans Beltha fut surintendant de la Monnaie de Ségovie jusqu'aux premières années du règne de Philippe III.
3. Archivo historico nacional. Despachos de camara. II, f° 306 v°.

le représentant de la dynastie à l'époque où nous nous trouvons. Il était né à Léon, en 1535, et son chef-d'œuvre est l'admirable *custodia* de la cathédrale de Séville, où l'on employa 2.174 marcs d'argent, et dont l'auteur publia la minutieuse description. L'œuvre de Juan de Arfe à l'Escurial semble s'être bornée à 64 bustes à reliques que lui commanda Philippe II pour le trésor de la basilique. Il eut pour collaborateur son gendre Lesmes Fernandez del Moral. Il faut retenir de son enseignement, longuement exposé dans le livre qu'il a laissé et réalisé en ses nombreux ouvrages, son goût déclaré pour la beauté des proportions, obtenue par les rapports mathématiques des nombres, son aversion pour l'ordre ionique peu propre aux travaux d'orfèvrerie en argent, sa prédilection pour les modernes, Bramante, Baldassare Peruzzi et Leo-Battista Alberti, qui, pour lui, ont restauré l'ancien style et rétabli la norme de l'esthétique architecturale, par opposition aux gothiques. Ce sont là les idées mêmes de Jacopo da Trezzo.

Les Lapidaires.

Vasiri fait dater la renaissance de la glyptique occidentale des pontificats de Martin V et de Paul III. En réalité, la glyptique n'a pas cessé d'être cultivée en France et en Italie durant tout le Moyen-Age [1]. Au XIVe siècle, on cite parmi les lapidaires célèbres le Florentin Benedetto Peruzzi; au XVe siècle, vers 1461, Antonio de Pise, à Foligno; en 1464, Filarète, dans son *Traité d'architecture*, attribue à Donatello un rôle considérable dans le développement de cet art difficile et charmant. Nous savons de reste que Donatello ne s'attaqua pas seulement au marbre comme Michel-Ange, mais qu'il se plut à porter son ciseau ou son burin sur les matières les plus variées. Dans le dernier tiers du XVe siècle, Piero de' Neri de' Ranti de Florence, et, à Rome, Giuliano di Scipio Amici furent célèbres pour leur habileté à tailler les pierres

1. Voy., sur ce sujet E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*. Paris, 1902.

fines et à y graver, au prix de quelles peines et de quelle dure patience, comme jadis Pyrgotèle ou Dioscoride, de délicats portraits ou de compliquées mythologies.

Laurent de Médicis et son fils Pierre donnèrent une nouvelle impulsion à l'art de graver cornalines et calcédoines, agates et sardonyx, lorsqu'ils formèrent à Florence leur fameuse collection de gemmes antiques. Nous citerons seulement parmi les lithoglyphes du XVIe siècle italien, Giovanni delle Corniole de Florence, dont le nom seul est un programme, Valerio Belli de Vicence, Matteo del Nassaro de Vérone qui travailla pour François Ier, Domenico di Polo de Florence, Giovanni de Castel Bolognese, et, à Milan, Giovanni Antonio de' Rossi, sans oublier le plus illustre d'entre eux, Benvenuto Cellini. « La renommée des lapidaires milanais était alors universelle [1], et toutes les cours de l'Europe les mettaient à contribution. Ils savaient, dit un vieil auteur, tailler le cristal des montagnes avec une habileté sans pareille; ils le décoraient d'animaux, d'oiseaux, de pampres, de feuillages, de satyres, de guirlandes, de figures humaines, de trophées, de symboles et d'emblèmes pleins d'imagination et d'ingéniosité; parfois ces ornements étaient dorés. »

Les princes italiens du XVIe siècle, de même que l'aristocratie de tous les pays d'Europe à cette époque, avaient un goût très accusé pour ces pierreries qui étaient l'accessoire obligé de tout vêtement d'apparat. Le duc Côme de Médicis achetait sans barguigner un diamant de 25.000 ducats! Il ne serait donc pas exact de prétendre qu'un Jacopo da Trezzo, un Pompeo Leoni allèrent puiser à l'étranger leur passion pour les gemmes. Observons toutefois que la Flandre, où ils se rendirent tous deux à la suite de leurs maîtres, était un des centres principaux de l'art du lapidaire, et qu'en conséquence le séjour qu'ils y firent ne put que les confirmer dans leurs goûts ou dans leur vocation [2]. Dans sa *Description de*

1. E. Bonnaffé, *Etudes sur l'art et la curiosité*. Paris, 1902, p. 124.

2. L'un des plus importants marchés de diamants bruts était à cette époque Lisbonne. Voy. à ce sujet les documents publiés par Kenner dans le *Jahrbuc der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XI, p. LIV, 6141. Mais on taillait les pierres surtout en Flandre ou en Italie.

tout le Pays-Bas, parue à Anvers en 1652, Guichardin[1] se fait l'écho de la célébrité des lapidaires d'Anvers, et, parmi les artisans de cette ville, il cite « orfèvres et plusieurs tailleurs de diamants et autres pierres précieuses cent-vingt-quatre : lesquels font ouvrages vraiment beaux et merveilleux avec entreprinses et achats grands et merveilleux, grands et incroyables, dont en ceste ville seule s'en trouve plus qu'aucune province entière. » Anvers fut en effet de tout temps la patrie des graveurs de pierres fines, surtout des diamantaires. Nous savons notamment que, durant son voyage de 1570 et 1571 à Anvers, la reine Anne acheta fréquemment des bijoux et en particulier des bagues de diamant à un joaillier de cette ville, nommé Gilles Esmisat[2].

De même, c'est à Anvers que fut acheté un des diamants les plus fameux de la couronne d'Espagne, celui qui fut célèbre sous le nom de *El Estanque* (*l'étang*) ; on en donna 80.000 écus d'or à un certain Carlos Alfetati ; il pesait 100 carats et fut taillé à Madrid. Il était encore en Espagne en 1808, et on l'estimait alors 1.500.000 réaux ; les Français l'apportèrent à Paris, mais il fut racheté par Ferdinand VII, qui en fit don à François Ier de Naples, quand ce dernier épousa sa fille, la reine Doña Cristina[3].

Philippe II était personnellement un amateur de gemmes très convaincu et très passionné ; à Milan, il acheta des diamants et des pierres précieuses à Juan Angelo Calderino ; à Gênes, à Josef Mostaert ; à Anvers, au Portugais Domingo Leiton, à Emmanuel Riccio et à Sébastien Neitart. Le roi se plaisait à en faire des cadeaux aux grands personnages de son entourage, comme à Isabelle Capua, la femme de Ferrante de Gonzague, dont nous aurons l'occasion de parler plus loin, ou à l'Infante de Portugal, sa sœur, Doña Juana[4].

L'un des plus fameux parmi les compagnons de Trezzo

1. Cité par J. Destrée, *L'aiguière et le plat de Charles-Quint*, dans les *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, XIV, 1900.
2. Simancas, Contaduria Mayor, 1a Epoca, legajo 918.
3. Voy. Sentenach, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1909, p. 218.
4. Voy. les documents publiés par Rudolf Beer dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, 2e partie.

fut Clemente Birago, qui devint le gendre de son maître, celui-là même à qui l'on attribue communément l'invention de la gravure du diamant. Sa carrière se déroula d'une façon analogue à celle de son compatriote. C'était, en même temps qu'un lapidaire, un tailleur de cristal. Un frère de Jacopo, qui n'est pas autrement désigné, lui acheta un jour un miroir et six paires de lunettes de cristal destinés à Don Carlos. Dans les comptes, Birago est communément qualifié de *escultor de Su Alteza*, de même que Trezzo reçoit le titre de *escultor de Su Magestad*. En 1567, on lui remit 235 réaux pour un portrait qu'il avait fait, sans que nous sachions s'il s'agit d'une intaille ou d'un camée, pour le *rrejente Julio*, à qui Son Altesse en voulait faire présent. C'est pour avoir gravé sur diamant le portrait de Don Carlos que Birago jouit pendant très longtemps d'une renommée universelle. Nous n'avons retrouvé nulle part la description de ce précieux joyau. Mais voici la traduction d'un compte relatif à un sceau que « Clemente Birago fit pour Sa Majesté, aux armes de la Duchesse de Savoie... Les armes du sceau montent à trente ducats, le manche de jaspe à vingt ducats, et la façon, vingt ducats. Au total, 150 ducats[1]. »

Les artistes attachés à la personne de Don Carlos en recevaient souvent des cadeaux de toute nature que le prince leur faisait distribuer avec cette prodigalité désordonnée, assez symptomatique du manque d'équilibre qui régnait dans l'esprit du malheureux Infant. En 1563, Don Carlos fit remettre par le tailleur Antonio Diaz « au lapidaire nommé Clément, un habit de velours et une cape de satin garnie de quatre jupes de velours, ornés de broderies[2] ».

Comme tous les artistes de son temps dont la compétence était prouvée par des travaux universellement appréciés, Birago fut souvent appelé comme expert à estimer la valeur

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 8.

2. Simancas, Contaduria Mayor, 1ª Epoca, legajo 1109. ... Y mas, para el lapidario que se llama Clemente, que Su Alt a le yzo merced un sayo de terciopelo y una capa de rraso guarnecido con quatro faxas de terciopelo, el sayo lleno de lazos y las mangas llenas de la dicha guarnicion al trabes, y la capa por de dentro con sus faxas de rraso picadas o forrado en taffetan el sayo; de echura de sayo y copa nueve ducados.

d'œuvres d'art diverses. C'est ainsi qu'il eut à « taxer », à expertiser, avec Juan de Valenzuela, « un portrait de marbre jusqu'aux épaules, avec son socle de marbre, qui est le portrait de Sa Majesté ». Il est malheureusement impossible d'identifier sur ce signalement sommaire le buste en question, estimé par les deux sculpteurs 35 ducats[1].

Le 30 mars 1591, Clemente Birago, qui, cette fois, porte le titre de sculpteur de Sa Majesté, puisqu'il avait succédé dans cette charge à son beau-père Jacopo da Trezzo, et qui se trouvait alors très malade, suppliait le roi de faire passer sa charge à Juan Pablo Cambiago, son neveu, « qui présente toutes les qualités requises pour s'acquitter de ces fonctions ». Il demandait aussi à Sa Majesté de lui faire quelque grâce pour l'aider à passer le peu de temps qui lui restait à vivre, accablé qu'il était d'infirmités[2]. De fait, il mourut l'année suivante à Madrid, en 1592.

Un grand nombre de lapidaires flamands ou allemands travaillèrent en même temps que les Milanais à la cour d'Espagne; un de ceux dont le nom revient le plus souvent sous la plume des scribes est un certain Juste Fit ou Just Fiter[3]. Mais il n'est présenté que comme un joaillier, j'entends par là un marchand de bijoux; il n'était lui-même, que je sache, qu'un commerçant et non pas un artiste. Quantité de bagues d'or où étaient enchâssées les pierres les plus rares, quelques-unes portant des inscriptions, et destinées aux membres de la famille royale, notamment à Don Carlos, sortirent de ses ateliers. L'une d'entre elles, ornée d'un saphir où était

1. Simancas, Contaduria Mayor, 1ª Epoca, legajo 1076. « ...Clemente Birago y Juan de Valenzuela escultores tasaron un rretrato de bulto de marmol hasta los hombros, con su peana de marmol, que es el retrato de Su Mag–d, en treinta y cinco ducados... »

Ibid., legajo 1053, en 1566. « ...Asimismo paresce que se pagaron a Clemente Virago quatrocientos y quarenta rreales por un espejo y seys pares de antojos de cristal que se conpro de un hermano de Jacome de Trezo para Su Alteza, que se a de saver a quien se entregaron... »

2. Simancas, Obras y Bosques, Consultas y Providencias generales, leg. I. Cf. Cean Bermudez, *Diccionario*, t. I, 190; t. V, 264 et E. Plon, *op. cit.*, 342.

3. Il existe une médaille de Juste Fit, attribuée à Steven van Herwyck: IVSTO . FIT . Æ . XXXXVIII. Buste à dr. ℟ DOMINE . DIRIGE . ME. Un homme dans un labyrinthe. Voy. le *Dictionnaire* de Forrer, t. V, p. 680.

gravé le portrait du prince, entouré de la légende suivante : *Carolus secundus Hispaniarum princeps ætatis sue anno XXI*, fut volée par un domestique de Juan de Paiva, avec un rubis balais. Le voleur, empêché de se défaire d'une pierre qu'on pouvait aisément reconnaître à cause du portrait du Prince qui l'ornait, la fit briser. On retrouva les deux fragments de la gemme, et Son Altesse fit présent à Fadrique Enriquez de Guzman, son majordome, de l'un des morceaux du saphir ainsi mutilé [1].

Citons encore Adrian de Fries, sculpteur flamand, l'élève de Jean de Bologne, en 1583, et un certain Gotardo Slueii, orfèvre, qui fit les figures ornant « la cappa de St-Augustin » au prix de 25 réaux la pièce. C'était un si bon ouvrier que Gaspar del Castillo ordonna de lui verser une gratification de 5 réaux pour chaque Apôtre [2]. Quant à Jacomo Trezzo *el moço*, et aux Miseroni, j'en ai déjà assez parlé et il va en être suffisamment question pour que je n'aie point à insister sur leur compte à cette place.

Il est relativement rare que les Espagnols paraissent au milieu des étrangers comme tailleurs de pierres dures. Diego Garcia cependant est cité pour avoir fait deux petits bénitiers sculptés dans quelque pierre précieuse qu'on plaça dans l'oratoire du roi [3].

Les Tailleurs de coins et les Médailleurs.

J'ai pu relever dans les liasses des Archives de Simancas qui concernent la *Moneda* de Ségovie, les noms de quelques-uns des *officiales*, qui y travaillaient. L'inventeur de la machine appelée *tijera* [4] était un Espagnol, Miguel de la Cerda, mais ses aides étaient pour la plupart des Allemands; leurs noms

1. Simancas, Obras y Bosques, 1a Epoca. legajo 1053. Cf. *Documentos inéditos*, XXIV, p. 98.
2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 10, année 1584.
3. Simancas, *ibid.*, 18 août 1590.
4. On n'a pas d'autre renseignement sur cet appareil; peut-être s'agissait-il d'un instrument tel que la virole brisée, inventée jadis en France par Aubin Ollivier.

dont on reconnaît le caractère germanique sous la déformation que leur a imposée le scribe espagnol, suffiraient à en témoigner. Ce sont, entre autres : Martin Fagel, maître de la nouvelle machine, Maestre Wolfo, Mathias Smincer, Jacobo Sauroban, Balthasar Illepult, envoyés par l'archiduc Ferdinand d'Autriche; Jorge Grayft, fondeur; Pedro Hartepegue, envoyé pour tailler les nouveaux coins; Joachim Linguel, essayeur; Hans Liserburgher, et Rrabian Holchar, qui déclarent « qu'ils sont ceux qui s'entendent le mieux à la construction et à la conservation de la machine, et qui sont mariés à des femmes du pays [1] ». Clemente Birago grava aussi des coins pour la Monnaie de Ségovie. Le 28 octobre 1590, il est question de lui dans un recueil de lettres et de copies de lettres de la Biblioteca Nacional de Madrid, comme auteur d'un coin monétaire qu'on mit en œuvre avec les appareils nouvellement installés [2]. Le manuscrit dont je viens de parler nous a laissé un souvenir des difficultés que souleva en Espagne, comme il advint en France également et en Angleterre, l'établissement des nouvelles mécaniques destinées à remplacer, pour la frappe du numéraire, les anciens outils et l'adresse des vieux ouvriers monétaires. On se heurta au mauvais vouloir et à l'opposition obstinée de tout ce personnel attaché au matériel qui allait disparaître et jaloux de sa compétence. Ils mirent tout en œuvre pour entraver et retarder la révolution qui menaçait de bouleverser leur métier. Ils avaient gagné à leur cause certains personnages importants. Une lettre dont on ignore l'auteur et le destinataire relate un épisode avant-coureur de cette crise de machinisme; comme elle fixe un point de la biographie du Jacopo da Trezzo, je vais en donner la traduction [3] :

« Señor, ce matin, Philippe de Benavides est venu chez moi, m'apportant une douzaine de réaux fabriqués avec la

1. Simancas, Obras y Bosques, Segovia, legajo 2. On pourra compléter cette liste d'ouvriers allemands en consultant l'intéressant travail de D. Casto M. del Rivero : *El ingenio de la Moneda de Segovia*, Madrid, 1919, extr. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

2. Biblioteca Nacional, Ms. 8 86.

3. Pour toute cette affaire, on me permettra de renvoyer à mon article du *Bulletin hispanique* de 1921 : *A propos de la Monnaie de Ségovie*.

machine de Miguel de la Cerda, et frappés avec le coin nouveau qu'a fait Clemente Virago : quatre pièces de deux réaux, quatre réaux simples et quatre demi-réaux. Je vous les envoie, car, m'a-t-il dit, quand Votre Grâce a été là-bas, Elle a donné ordre que j'envoie les modèles des coins dès qu'ils seraient faits. Les ouvriers disent qu'à l'usage ils seront encore meilleurs. Quant à moi, je trouve que les lignes des armes et des lettres seraient mieux un peu plus grosses. J'ai dit cela à Benavides, voyant que personne n'aurait pu fabriquer comme lui cette monnaie, et je lui ai dit qu'il en fasse tailler aussitôt quelques autres, dont on avait fait les coins en même temps que les précédents, pour qu'il n'en reste plus à choisir. Il m'a répondu qu'il avait trouvé un monnayeur de la maison de la Monnaie à Tolède, et qu'il les avait fait frapper avant son départ de façon qu'on pût les envoyer à Votre Grâce. Il m'a dit aussi que tout était à point pour faire l'expérience et l'essai des mille marcs d'argent, conformément aux ordres de Votre Grâce, et ainsi, au reçu d'une réponse à la présente lettre, nous pourrons aller à l'ancienne maison de Jacopo da Trezzo, avec Juan de Ybarra, car Benavides a dit que tels étaient vos ordres. Mais il me semble de mon devoir de rappeler à Votre Grâce que lorsque je lui ai parlé à ce sujet, je lui ai dit que Juan Castellanos et ses frères feraient tout ce qu'ils pourraient pour qu'on ne fasse point usage de la machine de Miguel de la Cerda, parce que, si l'on s'en sert, il n'y aura pas de cisaille[1], ce qui leur fait perdre 400 ducats, car le mémoire ci-joint témoigne qu'ils gagnent cette somme chaque année par suite d'un accord passé avec le trésorier de Ségovie pour fondre la cisaille qui reste de l'argent travaillé dans ladite maison de la Monnaie. On craignait que le Señor Juan de Ybarra ne fût prédisposé à trancher le débat en faveur des Castellanos, et comme leur intérêt était en jeu, qu'ils ne tentassent de se faire soutenir par lui contre Miguel de la Cerda et sa machine. J'ai dit en passant à Votre Grâce que je ne pensais pas que cela pût nuire à ce dernier, mais que si c'était

1. On entendait par ce mot les rognures ou déchets de métal qui, après la fabrication de la monnaie, constituaient une part du bénéfice des monnayeurs.

l'avis de Votre Grâce, on pourrait envoyer en avant les courriers à Matteo Vasquez, qui est secrétaire des décisions. Mais on se souvint au cours de cette conversation que Matteo Vasquez était trésorier de la maison de la Monnaie de Grenade; on décida alors que l'essai se ferait à Tolède, et qu'ensuite on pourvoirait au reste. Je ne prétends ici que rappeler les faits à Votre Grâce. Après avoir reçu votre réponse, j'irai avec Ybarra à l'ancienne maison de Jacopo da Trezzo, et nous y déciderons de ce qu'il y aura lieu de faire, si Votre Grâce ne nous donne pas d'autres ordres. Que Dieu garde Votre Grâce [1] ».

A Florence, Benvenuto Cellini avait eu pour élèves dans le garde-meuble du palais ducal où il travaillait en présence du duc Côme et de la duchesse Éléonore de Tolède, deux jeunes orfèvres : les frères Domenico et Giovan-Paolo Poggini [2]. Le plus jeune des deux qui, sous la direction du maître, avait, en compagnie de son frère, ciselé maint joyau pour la duchesse, s'adonna par la suite presque exclusivement à la gravure des coins monétaires. Passé en Flandres à la suite de Philippe II, c'est à lui qu'on doit les matrices du florin *Philippus* et du demi-réal qu'on frappa à cette époque, comme en font foi les registres de la Chambre des comptes de Bruxelles [3]. Il s'embarqua pour l'Espagne en même temps que Pompeo Leoni, c'est-à-dire en 1556. En 1563, il recevait le titre officiel de sculpteur du roi, et un salaire de 65.000 maravédis par an lui était accordé [4]; l'année suivante, Sa Majesté lui faisait grâce de 50 ducats, soit 18.750 maravédis, en récompense des coins qu'il avait gravés pour battre monnaie [5].

1. La lettre est datée de Madrid et du 28 octobre 1590.
2. E. Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 93.
3. Pinchart, *op. cit.*, p. 19, Belgique, Registres de la Chambre des Comptes, f° II c XLXVI v°, aux Archives du Royaume, et Registre 17 884-8.

« A Jehan Paulo Poggini, florentin, la somme de LXXX livres en prest et à bon compte sur les coins et forges du nouveau florin Philippus qu'il debvoit lors faire et livrer selon la convention faicte avec lui.

» A luy LX livres en prest et à bon compte sur ce que luy povoit ou pourroit estre deu a cause des fers qu'il devoit tailler et livrer pour forger le nouveau demy-reaul d'argent. »

4. Simancas. Contaduria Mayor. legajo 1153.
5. *Ibid.*, legajo 1496.

Or, nous avons eu la bonne fortune de retrouver la liste d'un certain nombre au moins de ces coins dont il vient d'être question. Le 14 juin 1602, après la mort du graveur, Jacome de Trezzo *el moço* et Juan Pablo Cambiago étaient chargés de faire une estimation de ce que contenait l'atelier du défunt. Ils ont laissé un état des poinçons, coins et autres instruments qui appartinrent à Juan Pablo Puggino (*sic*); en voici la traduction[1] :

« Cinq coins avec l'effigie de Sa Majesté, au naturel, avec leurs revers tous différents, avec dix poinçons qui coûtèrent chacun 30 ducats. Estimés chacun 10 ducats.

» Un coin du portrait de la reine Doña Ysabel[2], et un autre du portrait de la reine Dona Anna Notre Dame, et un autre de la Sérénissime Princesse de Portugal Doña Juana, qui coûtèrent 15 ducats chacun. Estimés 4 ducats chacun.

» Un portrait de Notre Seigneur et de Notre Dame[3] plus petits que les précédents, avec deux coins qui ne sont pas achevés, du prix de 12 ducats. Estimés le même prix.

» Vingt-trois poinçons d'acier en relief, différents de facture, parmi lesquels quatre poinçons du portrait du roi Notre Seigneur, qui coûtèrent ensemble 30 ducats. Estimés 10 ducats.

» Vingt-quatre poinçons comme les précédents, plus petits. qui coûtèrent ensemble 16 ducats. Estimés 10 ducats.

» Quarante autres poinçons plus petits, de différents modèles, comme les précédents, qui coûtèrent 15 ducats. Estimés 3 ducats.

» Trente-trois douzaines de poinçons en relief, de différentes sortes, petits et grands, à un ducat la douzaine. Estimés 8 ducats.

» Dix-neuf poinçons de lettres, grands et petits, qui coûtèrent 3 ducats. Estimés le même prix.

» Cent cinquante poinçons, petits et moyens, tous de lettres, qui coûtèrent dix ducats. Estimés 4 ducats.

1. Archivo de la Real Casa, Inventarios de Felipe II, II, 746.
2. C'est Elisabeth de Valois.
3. Le roi et la reine.

» Un portrait de N. S. avec un revers représentant la Résurrection, et quatre poinçons en relief, deux d'entre eux de la Résurrection du Christ Notre Seigneur, et deux autres de son portrait, le tout ayant coûté 30 ducats. Estimés le même prix.

» Deux coins gravés de l'effigie de Notre Dame, avec un poinçon en relief au même type, qui coûta vingt ducats. Estimés le même prix. »

On connaît trop les médailles de Poggini pour qu'il soit besoin d'en parler longuement. Elles offrent, plus encore qu'un intérêt artistique — bien que les portraits de Doña Juana de Portugal, d'Anne d'Autriche, de Philippe II, de la reine Élisabeth, de Marguerite d'Autriche, soient d'une grande finesse d'exécution — un intérêt historique, car Poggini, un des premiers, semble avoir conçu l'idée de séries de médailles constituant l'histoire métallique d'un règne, à la façon de Louis XIV ou de Napoléon Ier [1]. Il nous a laissé en effet des suites de pièces offrant le même droit et ne différant que par leur revers, où une scène historique fait allusion à un événement bien déterminé qui marque la date de la médaille : la paix de 1559, le mariage de Philippe II avec Élisabeth de Valois, puis avec Anne d'Autriche, l'annexion du Portugal et le partage des Indes qui s'ensuivit, en 1580.

Enfin, au nombre des médailleurs appelés à la cour de Philippe II, il faut citer Antonio Abondio le jeune. J'ai déjà dit plus haut qu'Abondio est l'auteur d'une médaille de Jacopo da Trezzo exécutée au cours d'un séjour fait en Espagne par le médailleur de Maximilien II et de Rodolphe II. Né en 1538, et élève sans doute de Leone Leoni à Milan, c'est en 1571, qu'avec l'assentiment de l'Empereur son patron, Abondio partit pour l'Espagne en compagnie du baron de Kevenhuller. Il ne séjourna pas longtemps auprès de Philippe II, puisqu'en mars 1572 nous le trouvons de retour à

1. C'est aussi le projet d'une Histoire métallique de ce genre que Rascas de Bagarris proposa à Henri IV, et qui ne fut pas suivi d'exécution à cause de la mort inopinée du roi. Voy. E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 1re part., t. I, p. 118, et *Les Médailles historiques de Napoléon le Grand*.

Vienne. Il n'a guère laissé d'autre souvenir de cette visite rapide et peut-être écourtée brusquement que la médaille de Trezzo. Philippe II, semble-t-il, prisa moins fort que ses impériaux cousins le talent d'Abondio [1].

Les Sculpteurs.

Figure désormais de légende, grâce aux poètes, Philippe II est pour nous le plus sombre des rois d'Espagne et le moins aimable des tyrans :

> Il colle aux vitraux blancs son front lugubre et songe.....

Aussi certains aspects de cette âme étrange et complexe, telle que peu à peu l'histoire nous la révèle, nous surprennent et nous déconcertent. Nul ne s'attendrait à voir Philippe II se pencher dévotement sur les roses ou sur les œillets qui égayaient ses parterres et qui faisaient l'harmonie de ses plates-bandes. Or, en vérité, le monarque de l'Escurial fut un amateur de jardins. J'entends par là non pas seulement qu'il goûtait les perspectives grandioses, les ordonnances majestueuses des feuillages et des ramures, ou encore les fontaines et les statues de marbre parmi les allées et les charmilles, mais qu'il fut un ami attendri des fleurs et des oiseaux d'ornement. Il s'occupait en personne de faire venir des cygnes pour peupler les étangs de la Fresneda [2] et s'inquiétait du sort de leur couvée. Le 23 décembre 1585, Sébastien de Santoyo écrivait en effet à Juan de Ybarra, de Tortosa où venait de passer Sa Majesté : « Quant aux cygnes, Sa Majesté dit qu'on les laisse là où ils se trouvent actuellement, qu'on en prenne soin pour qu'ils aient des petits, et que par la suite on verra com-

1. Les portraits de Kevenhuller par Antonio Abondio furent exécutés en Autriche. Voir Eduard Fiala, *Antonio Abondio*, Prague, 1909 en tchèque et le compte rendu de cet ouvrage par le Dr Max Bernhart, dans *Archiv fur Medaillen und Plakettenkunde*, 1913-1914, t. I, p. 98.

2. La Fresneda, de même que la Herreria, sont les forêts qui s'étendent autour de l'Escurial. On prétend que les ormes qui les peuplent furent apportés d'Angleterre sur les ordres de Philippe II.

ment on pourra en pourvoir la Fresneda[1]. » On voyait donc bien à l'Escurial :

> ... un grand palais comme au fond d'une gloire,
> Un parc, de clairs viviers où les biches vont boire,
> Et des paons étoilés, sous les bois chevelus...[2]

et l'on sait de reste que le roi fit choix de ce séjour, pour la pureté des eaux, la fraîcheur du lieu, la salubrité de l'air et la luxuriance de la végétation. Philippe II ne fut pas toujours le monarque peint sur ses vieux jours par Pantoja de la Cruz :

> Morne, en son noir pourpoint, la Toison d'or au cou.

et dont le romantisme s'est emparé pour en faire un symbole ou un épouvantail. La politique et la religion ont leur part dans la composition de cette figure de théâtre qu'ont imposée à notre imagination les dramaturges, de Schiller à Verhaeren. Quoi qu'il en soit, ce n'est point parmi les jardiniers attachés aux domaines royaux d'Aranjuez ou d'El Pardo que j'ai dessein de m'attarder, mais parmi les sculpteurs chargés de la décoration de ces parcs assis à grands frais aux pieds du Guadarrama ou sur la boucle du Tage.

Dès longtemps, les princes avaient eu recours aux meilleurs maîtres, pour rehausser la majesté d'une allée ou d'un bassin, de quelque allégorie païenne en marbre précieux. En 1543 notamment, Benvenuto Cellini soumettait au roi François Ier pour Fontainebleau le plan d'une Fontaine où devaient paraître les figures de Mars, des Sciences, des Lettres, des Arts, du Dessin, de la Musique, de la Libéralité[3]. Un Italien, Juan Bautista Bonanome et son frère Juan Antonio reçurent de Philippe II des commandes analogues[4]. En 1568, Juan

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 8. Les jardins de l'Escuria furent plantés par Marcos de Cardona, le jardinier de Charles-Quint à Yuste.

2. Victor-Hugo, *La rose de l'Infante*. On conserve à Simancas des lettres annotées de la main du roi concernant les jardins d'Aranjuez, les fleurs qu'il y faut planter, les *claveles* (les œillets) qui sont au Bosque de Segovia et qui manquent à Aranjuez, etc. Obras y Bosques, Aranjuez, legajo 7.

3. Ce projet fut abandonné par la suite. Voy. Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 212.

4. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1012. « ...A Juan Bautista Bonanome escultor quarenta y cinco y novecientos mrs a buena quenta de lo que montasen las obras de escultura que hazia para las dichas obras por librança de los susodichos. Fecha a xxii de diziembre del dicho año (1568)... Dos figuras de Benus y Diana que estan puestas en la fuente rustica de la casa del campo... El marmol de que se hizo la figura de Diana... Las quatro fuentes que estan

Bautista recevait 45.900 maravédis pour les œuvres de sculpture suivantes : deux figures de Vénus et de Diane placées dans la fontaine rustique de la Casa del Campo ; quatre fontaines qui sont dans le patio de la maison principale d'El Pardo, avec deux mascarons et une vasque et quatre *carteles*. On l'avait engagé au service du roi dès 1562, pour 200 ducats l'an, à charge de travailler au palais de Madrid, au palais de El Pardo, à Ségovie et dans la maison royale du Bosque de Segovia, au monastère de San Lorenzo, à Aranjuez, à la maison de la Aceca et à l'Alcazar de Tolède[1].

En 1565, Lobon prend en charge 14 portraits de marbre en buste jusqu'aux épaules, avec leurs piédestaux en marbre, des douze Empereurs, depuis Jules César jusqu'à Domitien, de Charles-Quint et de Philippe II, que Son Altesse Don Carlos avait fait acheter à Juan Bautista Bonanome, *escultor de Su Magestad*. Outre ces bustes, de sa main ou exécutés sous sa direction, le sculpteur avait fourni un buste de Jules César, et d'autres de Scipion, de Pompée, de Brutus, ceux-là antiques, estimés quarante ducats l'un[2]. Tous ces morceaux de sculpture étaient exécutés en Espagne, ou encore, cas fréquent, étaient amenés à grands frais d'Italie. Ainsi, en 1571, on envoyait au roi, au nom de Don Garcia de Toledo, une grande fontaine en marbre divisée en quarante caisses, et une autre fontaine, au nom d'Andrea Doria, en trente-huit caisses; le tout arrivait par Alicante et devait être transporté soit à Aranjuez, soit à Madrid, où ces fontaines devaient servir dans les parcs ou dans les jardins[3]. Juan Antonio

en el patio de la casa principal del Pardo... El marmol de que se hizieron dos mascarones y una taça para las dichas fuentes... Otro pedaço de marmol de que se hizieron quatro carteles y otra taça para las dichas fuentes.

« Por el tiempo que el dicho Juan Bautista se ocupo y travajo con un hermano suyo en poner las dichas fuentes y concertallas de la manera que al presente estan... »

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1025.

2. *Ibid.*, legajos 1051 et 1053. Dans le premier de ces documents, il est dit que ces derniers bustes furent achetés à Nicolas Bonanome, un frère de Juan Bautista. « ...Mas una antigualla de marmol que dizen el retrato de la de Julio Cesar con su peana en que se tiene que dio a Su Alteza Juan Bautista Bonanome escultor de Su Mag-d. Entregada al dicho Olarte...

... Otra antigualla de marmol... retrato de la de Scipion... que dio a Su Alteza Joan Bautista Bonanome Italiano scultor de Su Mag-d...

3. Archivo historico nacional, Despachos de Camara, II, f° 71.

Sormano, un autre Italien, fut employé à des ouvrages analogues de sculpture décorative ; il est mentionné dans les comptes en 1568, comme auteur des fontaines édifiées à la Casa de Campo et aux Cuevas de Valverde [1]. Mais nous savons, par une lettre adressée par lui-même à Pedro de Hoyo, secrétaire du roi, que, dès le 2 novembre 1563, il travaillait à une fontaine : la *fonte del giardino*, placée sans doute dans le parc du palais de Madrid. Plus tard, le 13 mai 1571, il s'engageait à faire pour le roi trois cheminées de jaspe avec du jaspe venu du Royaume de Valence [2], et, le 16 juin 1572, arrivaient à Alicante 600 arrobes de marbre, en plusieurs blocs, que Sormano faisait venir de Gênes, pour faire des encoignures (*esquinas*), des portes, et d'autres choses encore [3].

A la même date, un autre Milanais, Juan Maria, faisait venir pour le compte du roi, des carrières de Tortosa, une cheminée et d'autres pièces de jaspe destinées à faire les tables du réfectoire de San Lorenzo, et d'autres échantillons de cette pierre. C'était une sorte de jaspe assez appréciée, qu'on employa en grandes quantités pour les palais qu'on édifiait alors à Madrid et au Pardo. Les blocs arrivaient à grands frais à pied d'œuvre, sous la direction des *marmoleros* tels que Bautista Milanès et Bartolomé de Lugano [4]. Un certain Domingo Milanès, frère peut-être de Bautista, est cité comme *escultor*, auteur d'une cheminée de marbre destinée à l'une des grandes salles de l'Alcazar de Madrid [5]. En recourant à des sculpteurs italiens, en faisant venir du Milanais ou de la Lombardie des marbres de prix, Philippe II suivait une tradition inaugurée de longue date par la Monarchie espagnole. Juan II de Castille (1406 à 1454) avait fait construire dans ce monastère d'El Paular, près de Burgos, qu'on a parfois appelé l'Escurial du XVe siècle, un retable de marbre de taille gigantesque, par des artisans lombards.

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1012.
2. Simancas, Obras y Bosques, Madrid, legajo 2. Archivo historico nacional, Despachos de Camara, II, f° 72.
3. *Ibid.*, f° 130 v°.
4. *Ibid.*, I, f° 377.
5. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1012.

L'autel fut commandé à Gênes. Cette commande fut l'occasion du plus important transport de marbres qu'on eût fait jusqu'alors.

Juan Bautista Comane, le collaborateur de Trezzo à l'Escurial, travailla lui aussi à l'embellissement des palais royaux; le 2 juillet 1578, il s'engageait à exécuter pour Aranjuez et Aceca, des *portadas*, *chimeneas y esquinas* telles que celles qui sont ci-dessus mentionnées. Parmi les sculpteurs de l'Escurial, il faudrait encore citer Juan Bautista Monegro, l'auteur des statues de saint Laurent, des Evangélistes et des Rois, et surtout Pompeo Leoni. Leur œuvre est trop connue pour qu'il faille y insister. Dans l'atelier de Pompeo travaillaient un certain nombre d'ouvriers d'art, dont les noms méritent peut-être d'être tirés de l'oubli. C'étaient notamment Sebastian Longo et Milan Vimercado[1]. Ce dernier assista son patron, en compagnie de Baltasar Mariano, au moment de l'exécution des statues des ducs de Lerma, actuellement au Musée de Valladolid[2]. Giovan Ambrogio de Ferrari travailla aux statues de saint André, de saint Jacques, de saint Jean, qui furent placées sur le retable de l'Escurial[3]. Enfin un certain Antonio Pimentel était employé à tous travaux, en raison « de l'habileté dont il fait preuve en matière de plans, d'architecture et de sculpture[4] ». C'est lui qui avait fait, le 20 avril 1573, le plan du tombeau qu'on éleva au monastère de San Geronimo de Yvete pour la translation des corps royaux qu'on amenait de Grenade, en passant par Merida et Yvete, au monastère de San Lorenzo el Real.

Julio Sormano, frère sans doute de Juan Antonio et qualifié de « sculpteur romain », était l'homme de confiance de Pompeo Leoni; à ce titre, nous le voyons signer une convention avec deux charretiers pour le transport jusqu'à Salas, dans les Asturies, du tombeau du Grand Inquisiteur Fernando de Valdès. Il est probable qu'il avait pris part lui-même

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 10.
2. Voy. Marti y Monso, *op. cit.*, p. 250.
3. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 9.
4. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1013.

à l'exécution de ce monument funéraire, qui est une des belles œuvres de Pompeo.

Il y avait fort longtemps déjà que les marbriers florentins surtout et milanais avaient pris le chemin de l'Espagne. Après 1513, quand cessa l'occupation de Gênes, on commença d'exporter les précieux marbres italiens, et des sculpteurs tels que Antonio de Carona, Pace Gagini et bien d'autres, qui avaient travaillé pour Louis XII ou pour le cardinal d'Amboise en France, allèrent chercher une clientèle en Espagne. Au début du siècle, on y avait vu fleurir les sculpteurs de tombeaux florentins tels que Domenico Fancelli, auteur de celui de l'Infant Don Juan, à San Tomas d'Avila, ou de Diego de Mendoza à Séville; dans cette même ville de Séville, on conserve les traces du séjour de Niculoso Pisano ou de Torrigiano. Il faut ajouter que les Italiens eurent peu d'influence réelle et durable en Espagne. Après les Leoni, on en revint décidément à la sculpture en bois polychromé, toujours en faveur malgré tout, et mieux adaptée au tempérament national[1].

1. Citons ici les noms de Martin et Juan de Gamboa, de Jusepe Flecha, appelés par Philippe II en 1587 qui sculptèrent les stalles du chœur de l'Escurial, de même que les rayons de la bibliothèque et ceux où sont rangés les livres de chœur, d'après les dessins de Herrera.

CHAPITRE DEUXIÈME

Les artistes recrutés par Philippe II (*suite*). Les peintres.

Le 4 janvier 1586, l'ambassadeur Kevenhuller écrivait à son maître, l'empereur Rodolphe : « Le roi vient de faire venir un peintre fameux qu'on appelle Friderico Zuccaro [1]. » Federigo Zucchero était né en 1542 ou 1543 à Sant'Angelo in Vado; instruit à l'atelier de son frère Taddeo, à Rome, il avait parcouru la France, les Pays-Bas, et séjourné longtemps en Angleterre où il peignit surtout des portraits [2]. De retour en Italie, il habita Venise et travailla à la Chapelle Pauline du Vatican, où il peignit une composition représentant l'Expédition de Charles-Quint contre les Turcs. Il exécuta également des fresques à Tivoli, à Caprarola et à Rome pour le cardinal Alessandro Farnese. Son imagination désordonnée, son exécution hâtive et sa vulgarité foncière n'étaient point faites, semble-t-il, pour imposer sans conteste ses œuvres à l'admiration des amateurs de bonne peinture. Son frère Taddeo, né en 1529, paraît avoir eu un talent plus sûr et moins sévèrement apprécié. A Venise, le patriarche Grimani refusa d'employer Federico à la décoration du palais ducal, et lorsque, à Florence, on découvrit les fresques qu'il avait faites avec Vasari pour la coupole du dôme de Brunelleschi, un éclat de rire homérique secoua toute la ville. C'est la *maggior gagliofferia* qui se puisse voir, s'écria le poète Lesca [3].

1. Lettre publiée par Kenner dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der a. h. Kaiserhauses*, t. XIII, p. CXLIII.
2. Voy. Henry Marcel, dans l'*Histoire de l'Art* de André Michel, t. V, 1re part., p. 355.
3. Voy. notre article de la *Revue de l'Art ancien et moderne* d'avril 1920.

Il n'en est pas moins vrai que, sinon par son mérite, peut-être par son entregent, par les appuis qu'il avait su se ménager, par sa fortune, Federigo Zucchero, quelque médiocre que fût son génie, avait conquis une place bien en vue parmi les peintres ses contemporains. Ses fresques de Florence n'avaient pas soulevé tant de sarcasmes qu'elles n'aient pu fournir à un graveur tel que Pastorino le sujet d'une médaille. Plaignons peut-être le goût du public cultivé qui faisait alors la loi dans la République des Arts, et notons si l'on veut les symptômes d'une décadence dans l'esprit de ces amateurs ou de ces artistes qui louaient à faux et admiraient sans discernement, au crépuscule de la Renaissance italienne, mais le fait est qu'au moment où Philippe II se préoccupait d'embrigader des peintres pour décorer son Escurial, l'un de ceux que l'opinion publique proposa en première ligne à son choix fut Federigo Zucchero. Fray Juan de San Geronimo, parlant de lui dans ses Mémoires, se fait l'écho de cette célébrité : « Le Roi Notre Seigneur le fit venir de Rome, car c'était le peintre le plus fameux (*el mas principal pintor*) de toute l'Italie[1]. »

« Après Miguel Coxie, écrit aussi Don Juan de Zuñiga, le peintre qu'estime le plus le cardinal de Granvelle, c'est Federico, qui est en ce moment à Florence, et que les Romains prisent aussi très fort, bien qu'ils lui préfèrent Monciano et Marcelo ; on m'a dit que c'est ce Federico qu'il serait le plus facile de décider à partir. Granvelle loue beaucoup le dessin de Geronimo Monciano, et la couleur de Marcelo, et les portraits de Scipion de Gaëte, et dit aussi qu'un certain Pierre de Arguem, qui est en Bourgogne, excelle dans tout ce qui touche à la peinture[2]. »

Par conséquent, s'il faut bien reconnaître qu'en appelant à lui Federico Zucchero, Philippe II n'eut point la main heureuse, il n'est que juste de faire observer que le roi fut mal conseillé, et ce notamment par Pompeo Leoni.

1. *Memorias de Fray Juan de San Geronimo*, déjà cités, p. 427.
2. Lettre de Don Juan de Zuñiga, p. dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, t. XII, p. CXCVIII, n. 8471.

Le 31 décembre 1582, Pompeo Leoni écrivait à Juan de Zuñiga que le duc d'Olivarès lui avait parlé d'un peintre qui pourrait travailler au retable de San Lorenzo, *que es un grande official*. Mais, ajoute-t-il, c'est un homme riche, et il ne se soucie pas de partir pour l'Espagne. Jacome et Romulo [1] pourront en parler à Sa Majesté.

Le 17 janvier suivant, l'affaire prend tournure. Le comte d'Olivares a traité avec Zucchero, mais il n'a pas encore été fait de réponse ferme en ce qui concerne le salaire à fixer. « Ce Federico, dit Pompeo Leoni dans une lettre à Matteo Vasquez, est le meilleur peintre à l'huile et à la fresque de son temps, et aussi *el mayor hombre* en ce qui concerne l'invention. » Jacome et lui, Pompeo, lui ont déjà envoyé à Urbin les mesures des peintures qu'il aurait à exécuter pour le retable. Zucchero est décidé à partir, car il ne peut rester à Rome, ayant eu des démêlés d'importance avec le *scalco*, le maître d'hôtel, de Sa Sainteté.

Voici de quel ordre étaient les difficultés qui assaillaient Federico : Une aventure bien curieuse, dit M. Bertolotti [2], lui avait fait quitter Rome où il avait été appelé pour travailler à la Chapelle Pauline et y achever l'œuvre de Michel-Ange, en 1580. Paolo Giselli, maître d'hôtel du Pape, avait demandé à Zucchero de lui peindre une image de la vision de saint Grégoire, avec la collaboration de Bartolomé Carduccio et de Domenico Fiorentino. Lorsque le tableau fut achevé, on l'envoya à Bologne où il orne encore aujourd'hui une chapelle de l'église de la Madone *del Baracane*. A peine exposée, l'œuvre de Zucchero fut l'objet des critiques les plus cinglantes de la part des peintres bolonais. Pour se venger, Zucchero peignit alors une composition intitulée la *Porta delle Virtù*. On y voyait les Vertus personnifiées fouler aux pieds les Vices représentés sous forme de monstres : l'Envie, le front ceint de vipères ; l'Ignorance, louée par l'Adulation et la Présomption ; la Médisance, entourée de satyres. Sous les traits difformes de ces épouvantails, on reconnaissait les

1. Jacopo da Trezzo et Romulo Cincinnati dont il sera question plus loin.
2. A. Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma*, Urbino, 1881, in-8, p. 19-20.

adversaires de l'irritable peintre, et pour que nul n'en ignorât, une inscription latine et italienne placée sous la peinture commentait l'allégorie avec une audacieuse franchise. Mal en prit à Zucchero et à son collaborateur : ils furent tous deux exilés. C'est à la fin de novembre 1581 que Federico quitta Rome. Pourtant, le Pape regretta l'absence de son peintre aussitôt après l'avoir chassé; Zucchero était de retour à Rome dès le 24 décembre 1583; mais, entre temps, il avait engagé des pourparlers, nous l'avons vu, avec les ministres de Philippe II; son départ pour l'Espagne était, dès lors, chose résolue en principe.

Toutefois, le 19 juin 1583, on négociait encore. Juan de Idiaquez écrivait à Cristobal de Salazar la lettre suivante datée de l'Escurial[1] : « Très magnifique Seigneur, le peintre Federico Zucchero jouit ici d'une grande réputation, j'ai ouï dire qu'il se trouve actuellement à Venise, où il est arrivé depuis que j'en suis parti. Sa Majesté désirerait qu'il vînt la servir, et c'est un sujet dont il a déjà été question, si j'en crois ce qu'on m'en dit ; on a même parlé du traitement qu'on lui ferait, et on donnait le chiffre de 2.000 ducats l'an. Ces traitements se donnent ordinairement de l'une des deux façons suivantes : soit en fournissant un salaire modéré et en payant en sus, après estimation, les œuvres exécutées, soit en acquittant un salaire considérable qui comprend une fois pour toutes le prix du travail fourni. Si l'on a parlé de 2.000 ducats, il est clair qu'il s'agissait du second de ces deux modes de paiement, c'est-à-dire sans payer à part les œuvres accomplies, car si on recourait à une estimation des travaux pour les payer, la moitié de cette somme suffirait amplement à elle seule. Sa Majesté vous fait dire d'en parler avec lui, de le persuader à venir, en prenant l'un ou l'autre des deux partis que je viens d'indiquer, et de le faire partir le plus tôt possible pour Gênes, en l'adressant à Don Pedro de Mendoza, qui l'embarquera par le premier passage. Il pourrait emmener avec lui une paire d'ouvriers pour l'aider, et se munir des couleurs et des pinceaux qui lui sont nécessaires et qui lui

1. Simancas, Estado, legajo 83.

conviendront mieux que ceux qu'il pourrait se procurer ici. Sa Majesté a recours à ses services pour une partie du retable principal et d'autres choses remarquables de ce palais, où le peintre pourra se faire une réputation; il peut donc venir de bon cœur; c'est aussi de bon cœur que je vous fais la commission, parce que Sa Majesté s'y intéresse, et vous ferez bien d'y employer tout votre zèle. Après m'avoir écrit tout ce que vous aurez fait, avisez-moi en particulier des qualités de Federico, de ce qu'il faisait là-bas, et dites-moi l'effet que produit sa main à côté de celle de Titien, ou celle de Tintoret à côté de la sienne. Don César Caraffa, à qui je baise les mains, pourra vous aider dans toute cette affaire. Que Dieu garde votre magnifique personne..., etc. »

C'est du second de ces deux modes de paiement que l'on convint. Sa Majesté s'engagea à donner à son peintre 2.000 écus d'or par an pour son salaire et son entretien, sans être tenue à lui payer rien d'autre pour ses œuvres à venir, mais sans s'interdire, bien entendu, de lui faire quelque grâce particulière et insigne, si Federico le méritait par quelque service extraordinaire. 1.500 écus lui furent comptés à Rome par l'ambassadeur d'Espagne, et le roi lui fit donner à Gênes, avant son embarquement, un supplément de 600 écus pour frais de voyage. On lui promettait même 600 écus lors de son retour en Italie. Les aides qu'il emmenait avec lui recevaient un salaire fixe, plus quelque gratification en considération du déplacement qu'on leur imposait [1].

Aussitôt arrivé, Zucchero se rendit à l'Escurial et s'employa à décorer de peintures les vastes surfaces laissées libres entre les colonnes du retable [2]. Mais Philippe II, dont nous avons

1. Simancas, Obras y Bosques, Consultas y Providencias generales, leg. 2. Acte signé à Rome par Don Enrique de Guzman, le 17 août 1585. Un document publié par M. Bertolotti (*op. cit.*, p. 23) donne la date exacte du départ de Zucchero pour l'Espagne : 16 septembre 1585.

2. Ces peintures sont actuellement les suivantes : *L'Ascension, L'Assomption, La Pentecôte, La Flagellation, Le Martyre de Saint Laurent, Le Portement de Croix, La Nativité, L'Adoration des bergers.* Au bas de l'Assomption, figure un grand cartouche peint, sur lequel on lit en capitales noires : FEDERICVS ZVCCARVS 15-87. Les deux compositions du registre inférieur seules sont de Peregrino Tibaldi. Pour tout ceci et les médailles de Zucchero, voy. notre article de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1920.

déjà eu à reconnaître la sûreté de goût, une fois l'œuvre achevée, laissa voir sa désillusion, et son mécontentement fut assez manifeste pour que Kevenhuller en fît part à l'Empereur d'une façon très explicite : le 11 novembre 1588, il écrit : « Federico Zuccaro a presque fini à l'Escurial, mais sa manière n'a pas donné satisfaction à tout le monde, et notamment au roi. » Et le 10 décembre suivant : « Federico part demain avec le nonce du Pape, Speciano, pour l'Italie; ici ses œuvres n'ont pas donné satisfaction... [1]. »

Ce fut Peregrino Tibaldi qui lui succéda dans la faveur royale. A son sujet encore, nous allons recourir aux précieuses informations que nous fournit la correspondance de Kevenhuller : « Actuellement, écrit ce dernier le 7 janvier 1589, Sa Majesté n'a plus à San Lorenzo et Real qu'un seul peintre : Peregrino, qui peint à la fresque. Il travaille au cloître, et il va y exécuter quarante-deux histoires... De plus, il peint aussi la bibliothèque... C'est un *melanconicus* extraordinaire, mais il a de bonnes et fraîches couleurs et peint d'une étrange manière, en manière de miniature [2]. »

Voilà une réflexion qui surprend lorsqu'on a vu les fresques immenses de la Bibliothèque de l'Escurial et les vastes compositions inachevées qui s'étalent d'assez malencontreuse façon sur les murs du grand cloître de San Lorenzo. Il est donc difficile d'entendre ce que Kevenhuller veut précisément signifier par ces mots. De plus, il ne fait aucune allusion à l'œuvre de Tibaldi qui nous intéresse le plus du point de vue où nous nous sommes placés : les tableaux qui ornent le registre inférieur du retable de la basilique.

Peregrino Tibaldi de Bologne était, comme on sait, autant un architecte qu'un peintre; il avait étudié à Rome sous la direction de Daniel de Volterra. Il avait peint dans sa ville natale une série de compositions illustrant des scènes de l'histoire d'Ulysse; « on y chercherait vainement le recueille-

1. Kenner, *loc. cit.*, p. CLXIII et CLXIV.

2. *Ibid.*, p. CLXIV : « Er ist ein wunderbarlicher melanconicus, gibt aber gar schone, guete, frische farben und auf ain fremde manier, *a manera de miniatura.* »

ment, la fraîcheur et la distinction, sans lesquelles il n'y a pas de Renaissance [1] ». Fray Juan de San Geronimo nous apporte un renseignement utile sur les peintures de la librairie dont il vient d'être question. C'est en 1592 qu'elles furent terminées, et si la peinture à proprement parler est du Bolonais, l'invention et le dessin des histoires, « *la invencion y la traza* » sont de Fray Juan en personne, si l'on en croit son propre témoignage [2].

C'est le 31 octobre 1583 que Lucas Cambiaso, connu sous le nom familier de Luqueto, arriva à l'Escurial pour la première fois. Voici en quels termes Fray Juan de San Geronimo nous rend compte de l'événement [3] : « Le dernier jour d'octobre, arriva dans cette maison Luqueto, peintre de Gênes, qui venait peindre l'église et le chœur; la première chose qu'il fit fut un tableau de sainte Anne, mère de Notre Dame, destiné à être placé dans une chapelle où l'on pût célébrer la fête de cette sainte. Et l'on croit que ce fut sur la demande de la reine Doña Ana, Notre Dame, qui soit au Ciel, ou parce que ce jour-là fut prise l'île de la Tercera [4]. »

Ce Lucas Cambiaso était, selon M. Müntz [5], le plus habile des élèves formés à Gênes par le maître Perino del Vaga, qui avait groupé autour de lui Luca Penni, Lazzaro et Pantaleone Calvi, Giovanni et Luca Cambiaso, Sennini. « C'était un dessinateur sans consistance, mais un coloriste brillant, dont telle était la facilité que ses dessins s'amoncelaient en tas dans un coin de son atelier et que sa femme et sa servante y puisaient sans scrupule pour allumer le feu. » On lui servit en Espagne, depuis le 1er septembre 1583, une pension de 500 ducats par an, et on lui payait en sus toutes les œuvres qu'il exécutait pour la fabrique de San Lorenzo. Un certain

1. Müntz, *op. cit.*, t. III, p. 356. Voy. aussi William Stirling, *Annals of the artists of Spain.* Londres, 1848, 3 vol., t. I, p. 214. Les dates extrêmes de la vie de Peregrino sont 1527 et 1598.
2. *Documentos inéditos,* t. V, p. 441.
3. *Memorias, ed. cit.*, p. 370.
4. L'île de Terceira, dans les Açores, conquise par Philippe II en 1583. (La conquête du Portugal date de 1580.)
5. *Op. cit.*, t. III, p. 194 et p. 483, n. 2.

Lazaro Tavaron, peintre qui était venu d'Italie avec lui pour l'aider, recevait 20 ducats par mois. Luqueto avait aussi amené avec lui Gasparo de Luca, sculpteur sur bois, qui travaillait avec son fils Andrea, et auquel on donnait 30 ducats. Cambiaso peignit dans la basilique un saint Jean-Baptiste et la sainte Anne dont on a parlé plus haut; dans l'ancienne église, le Martyre des Onze mille Vierges et la Bataille de saint Michel ; dans la chapelle du collège, le Martyre de saint Laurent; dans la *Capilla Mayor*, le Couronnement de la Vierge et la *Gloire* du chœur. Le peintre mourut en 1585. Il paraît bien que, lui non plus, ne donna pas satisfaction au roi. C'est du moins ce que rapporte Pompeo Leoni dans une lettre à Juan de Ybarra, où il attribue l'insuccès de Luqueto à la grande hâte avec laquelle on l'obligea d'exécuter ses peintures [1].

Voici pourtant l'opinion d'un contemporain sur son talent : « Luca Cangiaso fut doué d'une imagination admirable pour dépeindre la mort de tous les martyrs qui sont au ciel, qu'il a représentés dans le temple (de l'Escurial) à l'émerveillement de tous, et pour le plus grand contentement du roi. Mais la mort vint le surprendre, et à sa place arriva Federico Zuccaro, peintre fameux depuis longtemps, non seulement en Italie, mais dans le monde entier. Celui-ci, à cause du mérite des peintures dont il orna l'église, fut si cher à Sa Majesté qu'il ne désira rien qui ne lui fût accordé par la bienveillance du roi. Puis on plaça à côté d'eux, comme un soleil près d'autres soleils, Pelegrino Pelegrini, qui, avec son admirable pinceau, illustra toute l'Espagne dans cette église, comme il avait déjà fait toute l'Italie par ses travaux de Rome et d'autres lieux, surtout de Bologne, dans la salle des Poggi,

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8, le 18 juillet 1586 : « ... En lo de la obra estoy para no dezir nada, pues con tantas relaciones y de tantos verna V m entendido el termino della mejor que yo mismo. Solo digo que voi caminando con tanta priessa que temo no caer malo o no contentar como es mi deseo; pero Jacome (de Trezzo) me da la vida con dezirme a las vezes que lo haga bien y que aunque me detenga algo mas no va nada, que el Luqueto pintor ha dado con la priessa que le davan poca satisfacion; mas con todo io non paro ni parare mientras fuere N ro S r servido darme la salud y que su Mag d y V m me ayuden mejor que por lo passado... »

où il avait peint toute la vie d'Achille, œuvre où il surpassa tout ce que nous connaissons en fait d'imitations de la manière du grand Buonarroti[1]. »

Luqueto était mort à la peine à l'Escurial; c'est Romulo qui fut chargé de continuer son œuvre. Un passage curieux d'une lettre de l'énergique Fray Antonio de Villacastin nous renseigne sur son caractère et sur l'impression qu'il produisit : « Romulo est arrivé ici bien maigre; nous lui avons donné les dessins qu'a laissés Luqueto, et après qu'il eut vu ce qui était fait sur les murs du chœur, il prit les mesures des quatre histoires et retourna à Madrid pour en faire les patrons. Quand ceux-ci seront achevés, on les enverra à Sa Majesté pour qu'Elle les examine et ordonne ce qui Lui plaira. Je voudrais que ledit Romulo eût un peu plus de *brio*, il me semble à demi-mort. Avec Luqueto nous avions un homme de bonne constitution, mais au train dont va celui-ci, je crois que lesdites quatre histoires occuperont toute l'année 1586[2]. » Ces derniers mots de Fray Antonio sont assez graves à relever. Ils nous montrent à quel point les artistes employés par le roi d'Espagne durent voir leurs efforts paralysés par cette nécessité de faire vite, impérieusement imposée par des entrepreneurs d'une énergie aussi brusque et aussi peu nuancée dans son expression.

Romulo Cincinnati, de Florence, et Patricio Caxes, d'Arezzo, vinrent en Espagne de compagnie; ils signèrent ensemble devant Don Luis de Requesens, ambassadeur du roi d'Espagne à Rome, le traité qui les liait à Sa Majesté. Par ce traité, qui est daté du 18 septembre 1567[3], ils s'engageaient à se rendre le plus tôt possible de Rome en Espagne, de façon à s'y trouver dans les deux mois à partir du 1er octobre, à se

1. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*. Milano, 1590, p. 152.

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8, 1er novembre 1585... « Romulo vino aqui bien flaco y le dimos los dibujos que se allaron de Luqueto y bisto lo que estaba echo en las paredes del coro, tomo la medida de las quatro istorias, con lo qual se bolbio à Madrid para azer alla los patro. de su espacio... yo quisiera que tubiera hun poco de mas brio el dicho Romulo, que me pareze ombre medio muerto... »

3. Simancas, Obras y Bosques, Consultas y Providencias generales, leg. 1.

présenter dès leur arrivée au secrétaire Pedro de Hoyo avec leurs lettres d'engagement à séjourner en Espagne durant trois ans consécutifs, pour y travailler au service du roi sous les ordres du Maître Becerra ou de quelque autre qui pourrait occuper sa place. Le traitement qu'on leur promettait s'élevait, par mois, à la somme de 20 ducats de 11 réaux espagnols, payés par tiers ou à la fin de chaque mois, à volonté. On leur fournissait aussi le logement. Le 20 septembre 1570, le roi, satisfait du service de ses peintres, voulut renouveler le contrat et donna ordre que le même traitement leur fût servi par la suite pour une période indéterminée [1]. Romulo et Patricio travaillèrent à l'Alcazar royal de Madrid, et voici ce qu'écrivait à leur sujet Francisco de Ribera à Martin de Gaztelu, le 9 juillet 1571 [2] : « Les peintres ont commencé les histoires dès l'arrivée de Patricio : cela me paraît fort bien ; ils se hâtent et on fera toute la diligence possible pour que, lorsqu'il plaira à Sa Majesté de venir par ici, Elle trouve tout en bon état. »

Ce Patricio Caxes était le traducteur du Traité d'architecture de Vignole, dont il fit une version espagnole ornée de 13 dessins, représentant des portiques romains. C'est Juan de Herrera, dit-il lui-même, dans l'épître dédicatoire placée en tête de son œuvre, qui le poussa à entreprendre ce travail [3]. Il a droit par conséquent à une place d'honneur dans la presente étude, puisque, en sa qualité de théoricien et d'architecte, autant qu'en vertu des relations qui l'unissaient à Herrera, il est certainement l'un des artistes qui exercèrent une action prépondérante sur la construction de l'Escurial. Stirling cite parmi ses œuvres une peinture de la Vierge, le dessin d'un autel pour San Felipe el Real de

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1062.

2. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1012. Cf. *ibid.*, Segovia, legajo 2. « ... Los pintores an comencado las ystorias desde que bino Patricio. Parecenme bien, y danse priesa y en todo se dara la que mas podamos para que quando Su Magd rreal sea servido venir por aca, lo halle todo en buen estado... »

3. Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas esteticas en España*, t. II, p. 567-568. Le titre de l'ouvrage est le suivant : *Regla de los cinco ordenes de arquitectura de Jacome de Viñola, traducida por Patricio Caxesi*. La plus ancienne edition parut a Madrid en 1593.

Madrid, et des peintures au palais du Pardo, en 1608. Il mourut en 1612[1].

Quant à Romulo Cincinnati, c'était un élève de Salviati. Il travailla à l'Alcazar de Ségovie[2], puis il partit pour l'Escurial en 1570. Il y peignit la *Transfiguration* et la *Cène* sur les deux triptyques qui se trouvent à l'un des angles du *Claustro de las Procesiones*. Dans le chœur, quatre peintures à la fresque sont de sa main : deux d'entre elles reproduisent des scènes du martyre de saint Laurent, les deux autres, la vie de saint Jérôme[3]. Or, il paraît que son absence fut vivement sentie à Ségovie, si nous en croyons Gaspar de Vega. Patricio Caxes ne voulait s'occuper de rien (*sic*), et Urbino, dont nous allons parler plus loin, était malade. Romulo retourna à Ségovie, c'est le roi lui-même qui nous l'apprend : « J'apprends que Romulo est parti, car je ne l'ai pas vu à la fabrique lundi dernier. Autrement, on pourra le rappeler[4]. »

Philippe II, qui sut éconduire et remercier les talents médiocres, imposait à ses nouvelles recrues des épreuves. On a parfois jugé sévèrement son choix, et ses rigueurs n'ont pas été sans soulever des protestations. Le Greco avait d'abord présenté à l'approbation royale *Le Songe de Philippe II*, actuellement à l'Escurial. L'œuvre fut agréée. Par contre, le déconcertant *Martyre de saint Maurice et de ses compagnons*, achevé en 1579, ne plut pas. Lorsque l'œuvre impatiemment attendue, fut enfin achevée et présentée au roi, Sa Majesté

1. Stirling, *op. cit.*, t. I, p. 195.

2. On conserve aussi de ses tableaux à Madrid, à Cuenca, à Guadalajara, dans le palais de l'Infantado. Voy. Stirling, *op. cit.*, t. I, p. 193. Cf. Palomino, *op. cit.*, t. III, p. 403.

3. Simancas, Obras y Bosques, Segovia, legajo 2. Lettre de Gaspar de Vega à Martin de Gaztelu, 12 juillet 1570. « . Romulo pintor a seys dias que se fue de aqui diziendo que yva al Escurial a negociar con V–ra md y dexo en pecado el remate de las paredes de la pieza que andavan pintando, y todos estan parados porque no quieren hacer cosa diciendo quel lo ha de ordenar .. »

4. Simancas, Obras y Bosques, Segovia, legajo 2. Lettre de Gaspar de Vega à Martin de Gaztelu, le 16 juillet 1570. « ...Depues qu'escrevi a Vm, recebi una carta de Romulo en que me dezia que Su Mag–d avia mandado se quedase adereçar el retablo de San Lorenzo; el haze gran falta, porque no se haze nada en la torre, porque Urbino esta malo y Patricio huelga, porque no quiere entender en nada... »

Note de la main du roi : « Yo creo que Romulo sera ya ido, porque no le vi el lunes en la obra. Sino, podrase llamar. »

ne voulut pas que le tableau fût mis à la place convenue et commanda, pour le remplacer, une composition sur le même sujet à Romulo Cincinnato. Ce n'est que le 17 avril 1584 que la toile du Greco fut livrée au prieur de San Lorenzo. Le tableau de Romulo, qui eut ainsi le périlleux honneur — périlleux du moins aux yeux d'une lointaine postérité — d'être préféré à celui du peintre mystique de Tolède, est toujours sur l'autel consacré à saint Maurice. C'est, il faut l'avouer avec M. Lafond [1], une œuvre mal venue, faible, et pleine de réminiscences du Greco. Romulo peignit aussi, rapporte Fray Juan de San Geronimo, deux *stations* qui sont dans le monastère, contre la cellule du prieur [2].

Juan Fernandez Navarrete, dit *El Mudo*, le moine muet de Logroño, élève de Titien et pas indigne d'un tel maître, fut découvert par Philippe II. Il était déjà au service du roi en 1568. Son morceau de concours fut le *Baptême du Christ*, actuellement au musée du Prado. Ses mérites, modestes mais solides, lui valurent un engagement officiel. Le 16 novembre, il recevait un salaire de 90.740 maravédis pour le travail qu'il avait exécuté depuis un an et huit mois : reproduire un crucifix qu'on avait fait venir du Bosque, et arranger le retable de la Descente de Croix [3]. En 1575, il fournit pour la somme de 800 ducats les tableaux suivants : *La Nativité*, *Le Christ à la colonne*, *La Sainte-Vierge et l'Enfant, avec d'autres personnages*, *Saint Jean Baptiste* [4]. Mais ce n'est qu'au mois d'août 1576 que l'engagement d'El Mudo fut

1. Paul Lafond, *Le Greco*, p. 129.

2. Philippe II avait songé à Véronèse pour la décoration de l'Escurial. E. Bertaux remarque justement quel « magnifique contresens » c'eût été que la fête de Véronèse dans le granit de San Lorenzo.

3. Simancas, Obras y Bosques, Contaduria Mayor, legajo 1126. « ...Por lo que sirvio en un año y ocho meses poco mas o menos de su oficio de pintor en la dicha fabrica en contrahazer el crucifixo que se truxo del bosque, y en adereçar el retablo del Descendimiento de la Cruz... »

4. Simancas, *ibid.*, legajo 1148. « ...Nacimiento de N ro S r... Otro de quando estuvo atado a la coluna... N ra S ra con el Niño Jesus en los brazos, y otras figuras... Sanct Johan Baptista. »

En 1571, Philippe II lui commandait, pour la Sacristie du Collège de l'Escurial, un tableau représentant saint Jean l'Évangéliste, appartenant aujourd'hui à D. Benito J. Mur. Voy. *Bol. Soc. esp. de excurs.*, 1920, p. 216-226.

signé avec la congrégation de la fabrique de l'Escurial. Il devait fournir dans les quatre ans des peintures pour les autels des chapelles de l'église principale, payées chacune 200 ducats, sans préjudice de son salaire annuel de 200 ducats, et sans qu'il fût tenu de résider à l'Escurial. Il habita en effet presque toute sa vie dans sa ville natale, Logroño, où était installé son atelier. Les clauses du contrat dont je viens de parler sont d'une rigueur et d'une précision telles que l'imagination de l'artiste devait s'y trouver torturée comme en un lit de Procuste. Qu'on en juge : « ... Les figures qui seront debout auront juste six pieds un quart de haut; si l'on doit représenter plusieurs fois le même saint, il faudra lui faire le visage toujours de la même façon, et lui donner des vêtements de la même couleur, et si l'on possède de quelque saint un portrait personnel, le peintre devra s'y conformer et l'aller chercher où il pourra, en diligence. On ne devra faire figurer dans ces peintures ni chat ni chien, ni aucune figure déshonnête, car tous les personnages doivent porter à la dévotion [1]. » On ne peut s'empêcher de songer à l'émotion soulevée par certaines peintures religieuses de Michel-Ange, dont les nudités furent, on le sait, vivement critiquées, parce qu'elles parurent choquantes dans des compositions destinées, comme il est dit plus haut, à provoquer la dévotion. Or, ce ne sont pas seulement les dévots qui se trouvaient choqués par ces libertés, car, quel fut le porte-parole de l'opinion publique en cette circonstance, qui adressa à Michel-Ange de sévères reproches? L'Arétin [2].

1. Simancas, Obras y Bosques, Contaduria Mayor, legajo 1148. « ...Y las figuras que fueren en pie ternan de alto seys pies y un quarto al justo, y quando una figura de un santo se dublicare, pintandola muchas vezes, siempre se le haga el rrostro de una manera y anssimismo las ropas sean de una misma color, y si algun santo tubiere retrato al propio, se pinte conforme a el, lo qual se busque donde quiera que lo aya con diligencia, y en las dichas pinturas no ponga gato ni perro ni otra figura que sea desonesta, sino que todas sean honestas y que provoquen a devocion... »

2. On peut comparer à tout ceci l'interrogatoire de Véronèse comparaissant le 18 juillet devant le tribunal de l'Inquisition, au sujet des licences que le peintre s'était permises dans une de ses *Saintes Cènes*. Les principaux traits relevés à sa charge étaient la nudité de certains personnages, la présence parmi les convives sacrés de chiens, de bouffons, de nains, et cela « parce qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie, ils ont coutume en leurs peintures pleines de niaiseries, d'avilir et de tourner en ridicule les choses de la Sainte

Juan Fernandez devait fournir les couleurs et ne se servir d'aucun aide pour toutes les figures et pour tous les objets qu'il y aurait inconvénient à laisser faire par un autre. Les toiles devaient être d'une seule pièce, entières et sans couture, et épaisses; on devait les faire tisser spécialement à cet effet; les peintures seraient exécutées conformément à la volonté de Sa Majesté et du prieur Fray Julian de Tricio. Le roi se réservait le droit de refuser et de faire recommencer les tableaux qui ne donneraient pas satisfaction. Le transport au monastère était aux frais du peintre. Celui-ci ne devait pas exécuter moins d'une trentaine de tableaux en tout : vingt-sept d'entre eux de 7 pieds 1/2 de haut sur 7 pieds 1/4 de large conformément aux dimensions des chapelles où ils devaient être placés, et les trois autres de 3 pieds sur 9.

J'ai reproduit presque en totalité ce document, parce qu'il est un bon exemple de la politique étroite et méticuleuse que suivait Philippe II dans ses relations avec le monde des artistes, dont il aimait à régir impérieusement l'activité.

Le 25 novembre 1562, le roi donnait ordre de livrer 200 ducats à Gaspar Becerra, un Andalou né à Baeza, pour que ce peintre prît ses dispositions pour entrer au service de Sa Majesté[1]. On sait que, par la suite, l'activité de Becerra s'exerça tantôt dans le domaine de la peinture, tantôt dans ceux de la sculpture ou de l'architecture. En 1562, il peignait les rideaux (*cortinas*) du retable de San Jerónimo de Madrid. Son salaire annuel s'élevait alors à 600 ducats[2]. De ses ouvrages, nous pouvons aujourd'hui contempler le *Mythe de Persée*, au palais du Pardo, qui survécut à l'incendie de 1604. En 1734, le feu anéantit ses peintures de l'Alcazar de Madrid[3].

Église Catholique. » Voy. Armand Baschet, *Paul Véronèse devant le Saint-Office*. Orléans, 1880, cité par Müntz, *op. cit.*, t. III, p. 44, n. 2. Cf. E. Rodocanachi, *La Réforme en Italie*. Paris, 1921, t. II, p. 540. Le tableau incriminé serait le *Convito nella sala di Levi*, actuellement à l'Académie de Venise. Voy. *Rivista Cristiana*, III (1875), p. 97. Ajoutons ici que Véronèse, pressenti, refusa en 1586 de travailler pour Philippe II.

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1546.
2. *Ibid.*, legajo 1025.
3. Sur Becerra et les peintres dont il va être question, voy. Fr. Xavier Sanchez Canton : *Los pintores de camara de los reyes de España*, dans le *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, juin 1914, p. 133 sq.

Giovan-Battista de Castel Bergamasco, qu'on appelle aussi Giovanni Battista Castello el Bergamasco, arriva en Espagne en 1567; il était élève d'Aurelio Buso, de Crémone, et avait travaillé à Gênes en compagnie de Luca Cambiaso; son fils Fabrizio et son beau-fils Nicolas Granelo débarquèrent avec lui. Le 5 septembre de cette même année, un acte officiel l'engagea au service du roi, moyennant un salaire de 3.000 réaux par an, sans préjudice du prix des œuvres qu'il exécuterait à San Lorenzo, au Pardo, à Ségovie, à Aranjuez ou à Tolède. Avec la collaboration de Juan Maria et de Francisco de Urbino, peintres; de Pedro Milanes, *estuquero*, et du Dr Francisco de Viana, venus de Gênes pour l'assister, il fit plusieurs ouvrages en stuc dans diverses pièces de la Tour Neuve et autres appartements de l'Alcazar de Madrid. C'est lui qui traça le plan du grand escalier de l'Escurial, mais il ne fit aucune peinture pour le monastère. Il avait travaillé avec Romulo Cincinnati et Becerra à l'*Histoire de Persée*, du Pardo.

Le licencié Ortega, dans une lettre à Martin de Gaztelu, le 3 juin 1569, fait part de la mort du Bergamasco : « Aujourd'hui est mort Juan Bautista Bergamasco, et j'en ai eu grand chagrin, parce que Sa Majesté perd en lui un bon serviteur; que Dieu le reçoive dans sa gloire[1] ! » Les trois peintres venus avec lui furent employés aux peintures que le roi fit faire dans le corridor du jardin du palais. Juan Maria et Francisco da Urbino gagnaient 20 ducats par mois, Granelo 15 seulement, mais le 1er mars 1576, ce dernier, en raison de la cherté de la vie, reçut une augmentation de 5 ducats[2]. La galerie des batailles de l'Escurial est encore revêtue de leurs œuvres : la *Défaite des Maures à Higueruelas*[3], la *Bataille de Saint-Quentin* et la *Conquête de Grenade ;* ils décorèrent aussi les voûtes de la sacristie et des salles capitulaires. Granelo avait, sur l'ordre de Francisco

1. Simancas, Obras y Bosques, Consultas y Providencias generales, leg. 2. « ...Oy fallescio Juan Baptista Bergamasco, y a mi me a pesado de elle, porque Su M., perdio en el un buen ministro. Dios le tenga en su gloria... »

2. Simancas, Contaduria Mayor, leg. 921, 1148.

3. Exécutée d'après une fresque de l'Alcazar de Ségovie, œuvre du peintre italien Dello.

de Mora, *maestro mayor de las obras*, fait une copie d'une peinture de Jérôme Bosch. Le 14 août 1609, Eugenio Caxes était appelé à en faire l'estimation. Il était frère sans doute de Patricio Caxes, et avait travaillé au palais du Pardo avec Fabricio Castello et Vicenzo Carduccio « au grand risque de nos existences, au détriment de notre santé et de notre fortune [1] ». Or, d'après leurs dires, au mépris des conventions signées, qui leur confiaient la décoration de deux pièces du palais, on les avait remerciés pour leur substituer « une personne venue hier et qui a commencé à travailler, sans nom et sans satisfaction (*sic*) et surtout sans qu'on puisse établir de comparaison entre ses œuvres et les nôtres... [2] ».

El Pardo passait en effet à cette époque pour un lieu fort malsain. Bartolome Carducho — à l'italienne : Bartolommeo Carducci — y ayant travaillé fort longtemps, était mort des fièvres qu'il y avait contractées au service du roi. Bartolomé était un parent, peut-être un frère du Vicencio que nous venons d'entendre défendre avec âpreté ses intérêts en face de Sa Majesté Catholique elle-même. Il était venu en Espagne avec le Bolonais Peregrino Tibaldi, l'auteur des cartons qui servirent pour les fresques du cloître de l'Escurial, et des peintures de la Bibliothèque. Après sa mort, sa veuve éleva des revendications, disant que les stucs de la galerie du Midi qu'avait exécutés son mari au palais du Pardo avaient été estimés à trop vil prix, et que les experts n'avaient pas assez pris garde au travail [3] et aux dépenses qu'a exigées cette

1. Simancas, Obras y Bosques, Madrid, legajo 1. Vicenzo Carduccio peignit, pour la Chartreuse d'El Paular, une série de tableaux représentant la vie de saint Bruno.

2. *Ibid.* « ...Nosotros avemos servido a Su Mag–d muchos años en todas las ocasiones que se an ofrecido y ultimamente en el Pardo a mucho riesgo de las vidas y menoscavo de nuestra salud y haciendas con la satisfacion que es notorio... Con menosprecio nuestro y de nuestras plaças y eminencias se encargan a una persona que ayer començo, sin nombre ni satisfacion, ni tener comparacion sus obras con las nuestras... »

3. Simancas, Obras y Bosques, Segovia, legajo 1. « Dona Geronima Capelo, biuda de Bartholome Carducho, dice que los estuques de la galeria de mediodia que dexo acavados su marido en el Pardo an sido tassados muy poco y que los tassadores no an tenido atencion a los muchos trabajos y gastos que en la dicha obra tuvo y a las incomodidades del sitio por raçon de haver de traer todos los mantenimientos de acarreo, de que se sigue el no baler un rreal medio y las malas pagas que tubo no cumpliendo con el a los tiempos que se le avia

œuvre, vu l'incommodité de l'emplacement, car il fallait faire venir par chariot tout ce qui était nécessaire à son entretien; de plus, le peintre a eu à souffrir de ce qu'on ne l'a pas payé dans les délais convenus; en outre, après qu'il eût fait les dessins d'une certaine « moralité de la vie de l'homme », qu'il eût montré ces dessins à Sa Majesté, pour ensuite les peindre dans la galerie, et qu'il eût commencé les travaux, on lui a donné l'ordre de ne pas poursuivre sa besogne, mais de peindre à la place des épisodes de la vie de l'Empereur; il commença aussitôt, et peu après dut encore une fois s'interrompre pour repartir sur de nouveaux plans. Tout cela a pris beaucoup de temps perdu à attendre des ordres et à étudier les histoires. Enfin, le pays qui est malsain, et les matières qu'il dut employer lui ont fait contracter une maladie dont il est mort.

Telle fut la fin du pauvre Carducho. On voit qu'il ne travailla jamais à l'Escurial, et je ne l'ai cité ici qu'en manière de hors-d'œuvre. Par contre, nous savons qu'Antonio Campi peignit pour San Lorenzo el Real un tableau représentant saint Jérôme[1]. C'était un des frères de ce Bernardino Campi que nous avons vu plus haut peignant un portrait de Jacopo da Trezzo. Il était arrivé en Espagne en 1583, avec un autre de ses frères, Vicenzio. Je n'ai pu découvrir d'autres traces de ses œuvres[2].

Celles d'Antonio Populer disparurent dans l'incendie du Pardo, en 1608. Il faut le déplorer car, si l'on en croit les

asentado con el, y el tiempo que para negociarlas le costava, y tanbien porque haviendo hechos los dibuxos de cierta moralidad de la bida del ombre y enseñadolos a Su Mag–d por pintar en la dicha galeria y ia comenҫado alguna parte, le mandaron no pasase adelante, despues le mandaron pintar los hechos del emperador que tanbien comenҫo, y despues mandaron que pintase otra cosa que todo esto costo mucho tiempo para esperar las hordenes y estudiar las istorias y ultimamente por ser el sitio enfermo y la materia que labrava le causo una enfermedad que murio. Suplico a... se tenga consideracion desto y a que queda cargada dichas para que se me aga merced de alguna recompensa atento a lo susodicho, que en ello la recevira muy grande... »

Le nom du destinataire de cette supplique est resté en blanc.

1. Stirling, *op. cit.*, t. I, p. 196.

2. Il avait eu pour élève Sofonisba Anguisciola, qui passa en Espagne en 1559, fut dame d'honneur de la reine Élisabeth, et mourut à Madrid en 1587, après avoir fait à la cour de nombreux portraits. Voy. Stirling, *op. cit.*, t. I, p. 185-191.

textes contemporains, c'était un artiste de valeur et un personnage d'importance. C'est le 4 août 1562 que le roi l'engagea à son service pour l'employer aux châteaux du Pardo et de Madrid[1]. En 1566-1567, on l'envoya en Flandres passer neuf mois pour copier un retable à Louvain[2]. En 1565, il paraît dans les comptes pour 100 réaux qu'on lui devait pour les couleurs qu'il avait employées à peindre la *quadra*, la salle, d'une tour, et la salle des portraits de l'Alcazar de Madrid[3].

Plusieurs des artistes dont je prononce ici les noms font figure de bien humbles comparses[4]. C'est ainsi qu'Ortega Zimbron ne mérite guère par ses œuvres que la postérité retienne son nom. Si on lui fait place en ces pages, c'est que l'intérêt psychologique de cette étude y trouve son compte. Ortega Zimbron était frère de lait de Don Carlos; Charles-Quint lui avait fait étudier l'architecture et la peinture. Il vint à Madrid en 1577, et présenta au roi deux plans de tours : l'une de sa composition, l'autre exécutée d'après la tour de la cathédrale de Murcie. Sa Majesté lui corrigea son travail et l'autorisa à peindre un tableau. Le 7 septembre 1559, il écrivait au roi pour en obtenir quelque faveur pécuniaire.

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1025 : « El Rey. Domyngo de Orbea, my tesorero, o otro qualquier que adelante lo fuere, sabed que yo he mandado rrescivir para mi servicio por el tiempo que fuere my voluntad a Antonio Pupiler pintor, el qual con un oficial que a de tener, dandosele las colores y barniz y los otros materiales que fueren necesarios para pintar, y posada, y cama ordinariamente y carruaje de camino a de hazer de su oficio lo que por nos le fuere mandado... »

2. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1062 « ...Setenta mill mrs que hovo de aver por el dicho su salario de seis meses desde primero de septienbre del dicho ano de MDLXVI hasta en fin de hebrero de DLXVII, a razon de ciento y quarenta mill mrs por año, los quales se le pagaron por razon que con licencia de Su Mag-d se yba a Flandes por nuebe meses para contrahazer el retablo de Lobayna... »

3. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1064. « ...por las colores que puso en la pintura que hizo en la quadra de una torre y en la sala de los retratos, demas de las colores que a costa de Su Mag-d se le dieron para esso. »

4. J. Fernandez Montaña cite encore, parmi les peintres appelés à l'Escurial par Philippe II, Miguel Barroso, qui fut peintre et architecte en même temps que philologue fort entendu dans les langues grecque et hébraïque. Il mourut à cinquante ans, à Madrid, en 1590. Voy. *Mas Luz de verdad historica sobre Felipe II... con descripcion novisima del Escorial*. Madrid, 1892, p. 221. Au nombre des Espagnols furent encore Luis de Carvajal et Juan Gomez, auteurs de plusieurs des tableaux qui ornent les autels des chapelles latérales de la basilique. Alfonso Sanchez Coello avait fait un portrait de Fr. Jose de Sigüenza, qui ornait la cellule priorale de l'Escurial. Voy. Angel M. de Barcia. *Catalogo de los retratos de personajes españoles*. Madrid, 1901, p. 666.

Il était alors à Tolède en train de terminer le tableau en question, une toile de 10 palmes sur 15, dont il envoyait l'esquisse à Philippe II, pour permettre au roi d'en apprécier l'invention, entièrement sortie de son cerveau, très originale et fort dévote, dit-il lui-même [1].

Un certain nombre de peintres qui travaillèrent à la décoration des petits autels de San Lorenzo n'ont pas laissé non plus de traces éclatantes de leur talent. Rodrigo de Holanda était autant un artisan qu'un véritable artiste. En 1572, il peignit des panneaux de bois d'une demi-aune carrée pour les autels dont il vient d'être question, et de plus, les « insignes de la Passion »; en outre, il dora trois retables en onze jours (*sic*). Enfin, on lui compta 15.000 maravédis pour quatre figures qu'il peignit sur un retable haut de trois pieds : saint Laurent, saint Jérôme, saint Côme et saint Damien, et pour huit vases de fleurs qu'il exécuta derrière lesdites figures à cinq ducats l'un [2]. Alonso de Herrera est cité également comme ayant peint, sur des pnaneaux d'une demi-aune de large et de deux pieds de haut, deux images

1. Simancas, Obras y Bosques, Segovia, legajo 1. « Ortega Zimbron, estudiante en la pintura y architectura por la orden de la Cesarea Mag–t del Emperador N–ro Señor que esta en gloria, digo que para que a V. M. constase de mi suficiencia, vine avra dos años de Murcia y V. M. me hizo merced de ver dos torres, la una de mi traza y diseño, y la otra de la fabrica de Murcia, y V. M. lo estimo y corrigio, y este mes de Mayo que passo vine de Murcia a besar los pies de V. M. y pedir licencia para pintar un quadro, la qual se me dio, y por ella me he reparado en Toledo do le estoy pintando, y la dilacion de no le aver acabando es por ser de diez y quinze palmos de grandeza y acabar yo mucho la pintura y para que esto conste, traigo a V. M. el borrador y invencion que es nueva mia y jamas se ha pintado por otro, assi en ser de mucha devocion, como estraña en figuras. A V. M. suplico ponga mi buen zelo con la rreal y sancta costumbre de hazer mercedes pues es con la misma voluntad y amor que Ysabel de Ortega mi madre dio leche al Serenissimo Principe Don Carlos que sea en gloria porque favoreciendo V. M. mi arte y talento confio en Dios ninguno en el me hara ventaja de mas que por ser natural y hechura de V. M. pido justicia en supplicar sea yo admitido en su servicio. »

2. Simancas, Contaduria Mayor, 1ª Epoca, leg. 1086-1087. Il peignit aussi un grand nombre de compositions dans les cellules des moines. Francisco de Holanda, peut-être parent de Rodrigo, paraît avoir été uniquement un miniaturiste. On sait qu'il y eut à l'Escurial une école florissante d'enlumineurs, parmi lesquels, Juan de Velasco, Miguel de Matamoros, Fray Andres de Leon, Ambrosio de Salazar, Fray Julian de Fuentelsaz, le fameux Giulio Clovio et aussi Federigo Zucchero. Ce sont leurs œuvres qu'on admire en feuilletant les énormes volumes conservés dans une salle spéciale à côté du chœur supérieur de San Lorenzo. Voy. A. Bertolotti, *Don Giulio Clovio, principe dei migniatori*, Modena, 1882, p. 15. On consultera à ce sujet à Simancas, les séries suivantes : Estado, legajo 173, et Contaduria Mayor, 1ª Epoca, leg. 1118.

de Notre-Dame, travail qui lui fut payé 120 réaux, tout compris; il est à présumer que c'était là un ouvrier d'art de même catégorie que ce Juan de Til, peintre, auquel on payait, en 1571, 18.600 maravédis pour les 3.100 pains d'or qu'il avait employés à la dorure des deux retables collatéraux du maître-autel de la Basilique[1].

Michel Coxie, par contre, mérite de nous retenir plus longtemps. Une lettre du roi adressée au duc d'Albe, de Madrid, le 18 novembre 1569, nous apprend que Miguel Coxie, son peintre, qui devait remettre lui-même cette lettre au duc, lui avait envoyé depuis peu un tableau de la *Descente de Croix* et un autre représentant sainte Cécile. Le roi en avait été fort satisfait et chargeait le duc d'Albe de faire compter à Coxie 220 écus de 40 plaques[2]. Michel Van Coxcie, car tel était son vrai nom, avait été chargé par Philippe II de faire une copie du retable des frères Van Eyck, la gloire de la ville de Gand. Philippe avait eu un instant, au moment de son départ de Flandres, l'idée de faire transporter ce chef-d'œuvre en Espagne, puis il s'était contenté d'en faire exécuter une copie qu'il paya 2.000 ducats. Coxie avait d'ailleurs pris des libertés en copiant ses illustres modèles : dans la chevauchée des chevaliers du Christ qui forme, comme on sait, un des panneaux du polyptyque de l'Agneau, il avait introduit les portraits de Charles-Quint, de Philippe II et de lui-même.

Michel Coxie avait envoyé son fils Guillaume en Italie, pour que le jeune homme y poursuivît ses études de peinture où il avait déjà acquis de très bons principes, une grande habileté, et fait preuve de remarquables dispositions. Sur son chemin de retour, vers l'Espagne, Guillaume fit connaissance avec un certain nombre d'hérétiques qui, arrivés à Madrid,

1. Simancas, Contaduria Mayor, 1a Epoca, legajo 1148 (année 1571) : « de toda costa de manos y colores... »
Simancas, *ibid.*, legajo 1086.

2. Gachard, *Correspondance de Philippe II*, t. II, p. 113. Cf. Lettre de Don Juan de Zuñiga du 10 février 1578, publiée dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, p. CXCVIII, no 8171 : « Le cardinal Granvelle dit qu'on trouverait difficilement un homme du mérite de Miguel Coxie de Malines, qui a copié le retable de Gand, et je crois que c'est lui qui a exécuté celui que possède Votre Majesté dans sa chapelle de Madrid... »

furent appréhendés par l'Inquisition, avec leur compagnon de voyage. Le malheureux apprenti peintre fut condamné à la bagatelle de dix ans de galères. Cependant, l'intervention de Granvelle fit réduire de moitié sa peine. Il y avait toutefois un an et demi qu'il ramait sur les galères d'André Doria, lorsque Juan de Zuñiga reçut une supplique en sa faveur. On y affirmait que jusqu'à sa mésaventure, Guillaume Coxie avait reçu l'éducation la plus catholique du monde, au point qu'il avait voulu se faire carme. Depuis sa faute et le châtiment qui l'avait suivie, il n'avait cessé de montrer les signes du plus profond repentir[1]. Le roi accueillit favorablement cette requête et manda au cardinal Granvelle d'user de son influence, de concert avec l'ambassadeur d'Espagne Don Juan de Zuñiga, pour obtenir de Sa Béatitude la grâce de l'imprudent. Sa Majesté envoyait un messager extraordinaire à Zuñiga à cet effet. Il ne faut pas douter que cette puissante recommandation produisit tout ce qu'on en attendait; Philippe II savait protéger efficacement ceux qui le servaient de près ou de loin, fussent-ils taxés de sentir le fagot.

1. Simancas, Estado, legajo 338. « Por la relacion que aqui se me ha hecho de parte de Miguel de Coxie mi pintor que reside en Flandes, he entendido como embiando a Guillermo Coxie hijo suyo a Italia para se perficionar en el arte de la pintura, en que tenia muy buenos principios y habilidad e inclinacion para passar muy adelante en ella, tomo en el camino amistad con ciertos hereges, que llegados a esa corte fueron presos por la Inquisicion y juntamente con ellos y por accusacion el dicho Guillermo Coxie y sentenciado a galeras por diez años, los quales a intercession del cardenal de Granvela diz que le fueron moderados y reduzidos a cinco, y ha mas de año y medio que anda al remo en las galeras de Juan Andrea, de las quales le dessea sacar y librar su padre, quanto podeis considerar certificandome que antes deste caso fue siempre criado tan catholicamente que se quiso hazer frayle del Carmen, como consta por cierta attestacion que con esta se os mostrara, y despues que fue preso y anda en galera diz que ha dado notables muestras de arrepentimiento de su error, y porque assi puesto como por rrespecto del padre (cuyo servicio en su arte me es acepto) holgariamos consiguiesse la libertad que pretende, os encargamos mucho que comunicandolo con el dicho Cardenal de Granvela (a quien assi mismo escrivo sobre este particular) hagays en su favor la diligencia y buenos officios que entendieredes le podran aprovechar, assi con Su Santidad como con las personas que tuvieren mano con este negocio, procurando desenderesçarlo y traerlo al mejor fin que se pudiere que sobrello va persona propria y yo recibire plazer y servicio de la buena diligencia que en ello pusieredes. De Madrid, a V de Deziembre 1569. »

Cf. Aug. Castan, *L'un des peintres du nom de Coxcie aux prises avec l'Inquisition*, Extr. du *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 3e série, t. VII, n. 1. Bruxelles, 1884.

On ne s'étonnera pas de ne trouver ici aucun développement sur des peintres tels que Titien, Antonio Moro ou El Greco. L'œuvre de ces maîtres a été étudiée par des historiens ou des critiques auxquels il suffit de renvoyer le lecteur, d'autant que je ne saurais rien ajouter à ce qu'on en sait. A la suite de son voyage dans les pays du Nord, Philippe II réunit une collection de plus de 450 tableaux de l'école flamande, de Memling, Thierry Bouts, Gérard David et d'autres, cités sous les noms de Miguel Flamenco, Melchior Aleman, Juan de Flandes. La correspondance du Titien nous renseigne curieusement sur le caractère du roi, sur les goûts voluptueux qui s'alliaient en son esprit à l'ascétisme et au mysticisme. Les relations de Philippe II et du grand peintre datent de 1548, année où Titien alla à Milan pour y rencontrer le prince Philippe et le duc d'Albe. Elles durèrent jusqu'à la mort de Titien, en 1574, et l'on sait qu'un échange suivi de lettres s'établit dès 1553. Cette correspondance est conservée à Simancas[1]. Dès 1558, Philippe II commandait à Titien un *Saint Laurent*. En 1567 seulement les vœux du roi étaient comblés : le *Martyre de saint Laurent* arriva à Madrid sain et sauf, et fut placé sur le maître-autel de la vieille église de l'Escurial, puisque la basilique n'était pas encore construite.

Parmi les peintres qui travaillèrent pour l'Escurial il faudrait encore citer Alfonso Sanchez Coelho, mort en 1588, à Madrid, auteur de nombreux tableaux pour les autels de la basilique; Luis de Carvajal et le « divin » Morales, qui présenta comme chef-d'œuvre un *Portement de Croix* qui ne fut point agréé. Mais, pour donner à cette étude une conclusion, je voudrais seulement considérer l'œuvre d'ensemble des

1. Je voudrais mettre sous les yeux du lecteur la liste que Titien soumettait au roi, le 22 décembre 1574, des tableaux qu'il avait fournis depuis vingt-neuf ans : « *Venere con Adonis*, 1556; *Calisto graveda da Giove*, 1561 ; *Ateon sopragionge al bagno*, 1561 ; *Andromeda ligada al saso*, 1555; *L'Europa portata dal toro*, 1562; *Christo nell'horto alla oratione*, 1562; *La Tentatione de i hebrei con la moneta a Christo*, 1568; *Christo nel sepolcro*, 1561 ; *Li Tre Magi d'Oriente*, 1561; *Venus con Amor gli tiene il spechio; La Nuda con il paese con il satiro*, 1567; *La Cena del Nostro Signor*, 1564; *Il Martirio di S. Lorenzo*, 1567, con le altre molte ch'non mi ricordo... » Ce mélange de sujets édifiants et de mythologies est en lui-même assez significatif. Voy. K. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, t. II, p. 4.

artistes étrangers appelés à décorer, au sens étroit du mot, l'édifice dont on a tenté d'analyser le caractère. Excluons par conséquent les tableaux de chevalet et les grandes toiles qui font de la sacristie de l'Escurial un musée de chefs-d'œuvre. Il faut avouer notre déconvenue. L'échec est patent. On ne saurait citer une œuvre de peinture qui soit proprement cohérente à l'édifice. Les fresques de Luqueto, aussi bien que celles de Luca Giordano, le célèbre *fa fresto* de Charles III, ne sont que de fastueux et déplaisants contresens. Pourquoi cette défaite ? C'est peut-être que la valeur de l'Escurial est dans sa nudité qui ne s'accommode d'aucune parure et qui souffre des oripeaux dont on l'a revêtue. C'est encore que le goût de Philippe II en peinture ne s'accordait pas avec celui qu'il manifesta, en matière d'architecture, pour le style uni et dépouillé. C'est aussi que les hommes de talent manquèrent, ou plutôt un décorateur de grand style qui eût épousé l'âme de l'Escurial. Or, en fait de peintre, à cette époque, il n'y a guère que le Greco, ce Crétois assimilé, qui nous semble incarner l'âme espagnole et nous révéler cette mystique dont il eut comme une brusque et profonde intuition. L'*Enterrement du comte d'Orgaz* eût peut-être été la vraie source d'inspiration pour le peintre de San Lorenzo, mais nul ne s'en aperçut.

Il semble, après lecture des documents dont nous venons de faire usage, qu'une des difficultés contre lesquelles eurent à lutter Philippe II et les artistes qu'il employait fut la rareté et par conséquent la cherté en Espagne des couleurs, des pinceaux, et en général de tout le matériel nécessaire aux peintres. Aussi, c'est à mainte reprise que nous voyons les ministres du roi en Flandres et en Italie chargés de faire des achats de cette nature. Une des lettres de Granvelle sur ce sujet vaut d'être transcrite en entier; elle est datée du 10 novembre 1563 [1] :

« Les sortes de toutes les couleurs, les poids et le prix :

1. Simancas. Obras y Bosques. Consultas y Providencias generales, leg. 1. Il s'agit de couleurs et de pinceaux que Granvelle envoyait d'Anvers en Espagne.

» Premièrement un sachet du plus fin émail à l'huile de Maître Bernard, pesant 1 livre, à quatre florins la livre [1].

» *Item*, un autre sachet d'émail à l'huile de moyenne sorte, pesant 2 livres, à 26 patars la livre [2].

» *Item*, un sachet d'émail brun pour travailler à la fresque, pesant 2 livres, à 16 patars la livre.

» *Item*, un sachet d'émail plus clair et fin, de Maître Bernard, pesant 2 livres, à 22 patars la livre.

» *Item*, deux sachets de vert azur pesant ensemble 2 livres 13 onces, à 2 florins 2 patars la livre.

» *Item*, un sachet de vert azur fin et clair pesant 1 livre 7 onces, à 2 florins la livre.

» *Item*, deux livres de *gianolino* ou *massicol* [3], à 10 patars la livre.

» *Item*, deux livres de *schille groen* [4], à 14 patars la livre.

» *Item*, une livre d'ocre obscur ou brun.

» *Item*, une livre de noir de charbon brie (*sic*).

» *Item*, une douzaine de grands pinceaux en fer... quatre douzaines de pinceaux de poisson..., trois douzaines de grands pinceaux de cygne..., deux douzaines de pinceaux communs..., quatre livres de poil de porc pour faire broches pour peindre..., une livre de brun rouge d'Angleterre... »

Par une autre lettre de février 1564 [5], nous apprenons que le cardinal avait envoyé à Anvers un peintre de Bruxelles nommé Christian pour essayer et acheter des couleurs. Ledit Christian et un autre peintre attaché au cardinal acquirent chez Michel et Jérôme Cock du *machicot*, du *schil grün*, du vert d'azur, du noir de Flandres, de l'ocre brun, du rouge d'Angleterre, de l'émail brun, de l'émail obscur, de l'émail dit de Maître Bernard. Mais ils expliquèrent qu'on ne trouvait plus du véritable émail de Maître Bernard, parce que ledit maître était mort en Allemagne. Sa femme avait repris son

1. Ce Maître Bernard était un marchand de couleurs réputé, ainsi qu'on va le voir plus loin.
2. Le *patard*, ou *patac*, ou *plaque*, double gros d'argent.
3. Le *massicot* est du protoxyde de plomb, de couleur jaune ou rougeâtre.
4. C'est ce que l'espagnol appelle le *verde caca*.
5. Simancas, Obras y Bosques. Consultas y Providencias generales, leg. 1.

travail, mais sans pouvoir arriver au même résultat que son mari, bien que les sacs qu'on lui achetait portassent la même marque que jadis. « Il y a en réalité tant de différence que si l'on trouvait aujourd'hui du véritable émail de Maître Bernard, on le paierait 20 florins la livre. Le peintre de Bruxelles qui a été faire l'achat n'a trouvé que 4 onces de l'émail fin de Bernard que conservait quelqu'un depuis plus de quinze ans; il l'a acheté pour lui-même, car ces 4 onces seules ne pouvaient faire l'affaire des peintres de Sa Majesté, et l'a payé 18 florins la livre; il a écrit en Allemagne pour savoir si l'on pourrait s'en procurer encore. » On voit quelle importance prenaient ces questions de détail, et à quel point était estimé le secret de fabrication qu'un Maître Bernard emportait avec lui dans la tombe.

Antonio Populer avait apporté de Flandres les couleurs suivantes, dont le prix lui fut remboursé à part [1] : *ocre oscuro*, *tierra de Colonia*, *tierra colorada de Inglaterra*, *verde caca* (sic), *cardenillo*, *bermellon*. En Italie, le roi ordonnait à Guzman de Silva, ambassadeur à Venise, de faire acheter des couleurs pour peindre à la fresque, par un homme de métier qui fût à même de les choisir avec discernement, car de précédents envois de Venise n'avaient pas donné satisfaction [2]. C'était : de l'émail de couleur subtile (*sic*), du vert d'azur, de la terre rousse, de la terre verte, du *pavonazo de sal*, de la terre d'ombre, de la terre noire, du cinabre, de la pâte verte, du carmin de Florence, du *jandolin* ou massicot, de l'orpiment roux, de la terre sainte (*sic*), du *jandolin de feu* de Venise, du lapis ou crayon noir et roux, de l'*albayalde* ou céruse de Venise, des soies de porc pour faire des pinceaux, et 300 pinceaux de *baro*, petits, grands et moyens.

Peregrino, d'autre part, à l'époque où il était occupé à peindre les stations du cloître principal de l'Escurial, après avoir constaté que les couleurs lui feraient défaut pour achever son œuvre, écrivait aux entrepreneurs qu'il serait plus com-

1. Simancas, Contaduria Mayor, legajo 1025.
2. Simancas, Estado, legajo 513. 5 février 1577.

mode d'en commander à Milan et non pas à Venise[1]. Il s'offrait à faire venir lui-même toutes celles dont il aurait besoin, par le premier passage de galères, moyennant 700 écus d'or qu'on ferait tenir à sa femme, à Milan, pour qu'elle fasse les achats qu'il lui indiquerait. Antonio de Villacastin écrivit à Juan de Ybarra pour appuyer la demande du peintre, de façon, dit-il, qu'on ne perdît point de temps et que les travaux ne se trouvassent point suspendus. Il ajoute ce qui suit : « Bien que ces couleurs reviennent beaucoup plus cher si on les achète à Milan que si on les fait venir de Venise, elles seront cependant d'un prix bien moins élevé que celles que nous achetons ordinairement à Madrid, et l'on gagnera du temps. On ne trouve en Espagne à aucun prix, pas même à Madrid, celles dont il est besoin. » La suite de cette lettre nous laisse supposer que Federigo Zucchero avait également fait venir d'Italie des couleurs et des pinceaux. Il y est aussi question de deux toiles de *terlezes*, c'est-à-dire de treillis, dont on a besoin pour la peinture du retable. Suit une liste des couleurs en question, où nous relevons : laque de Venise, minium du Levant, vert azur, des émaux variés, *verdello bello*, laque de Venise ou de Ferrare, jaune à fresque *damuran* (*sic*), *pavonazo* d'Angleterre, cinabre, terre de Bergame, etc., etc.

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 4, 3 février 1587.

TROISIÈME PARTIE

LES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER

L'œuvre de Jacopo da Trezzo à l'Escurial. Contrats avec Pompeo Leoni et Bautista Comane. Chantiers, matériaux, machines et ouvriers.

J'ai dit plus haut — dans une esquisse à grands traits — quelle fut la genèse de l'Escurial. C'est là le domaine où s'est développée en majeure partie l'activité de Jacopo da Trezzo, transplantée des plaines de la grasse Lombardie sur les âpres montagnes de Castille. Pénétrons maintenant à l'intérieur de l'édifice. Mais au lieu de franchir les portes du transept, comme c'est la règle ordinaire pour les visiteurs, entrons dans la basilique par les portes colossales qui, traditionnellement, ne s'ouvrent que devant les personnes royales. Nous avons abordé le monastère par la façade principale, franchissant l'esplanade qui fait front à la sierra de Guadarrama ; nous avons traversé le Patio de los Reyes, décoré des froides et mornes statues de Monegro, et passant sous la voûte, nous nous trouvons dans le sombre chœur inférieur, qui forme au-dessous du chœur supérieur une sorte de vestibule ou de *pronaos*.

Dès l'abord, les proportions gigantesques de la basilique, la beauté simple de ses lignes architecturales s'emparent de l'imagination et dominent la pensée. Quatre-vingt-dix mètres d'élévation séparent du pavé de marbre blanc le *cimborio* ; la coupole et les piliers qui l'épaulent ont chacun trente-deux

mètres de tour. Au fond de la nef, érigé comme un gigantesque baiser de paix, le maître-autel et son retable sortent lentement de la pénombre. On réalise difficilement au premier coup d'œil l'énormité de leurs dimensions dans cet ensemble, si grandiose qu'on y perd la notion de la mesure humaine. Cet amoncellement raisonné de granit n'est pas à notre taille, pas plus que les salles hypostyles des Égyptiens.

Le retable est un édifice à trois corps superposés : dorique, ionique et corinthien, surmonté d'un fronton triangulaire qui touche aux voûtes vertigineuses et qui abrite un crucifix colosse. Chacun des trois registres, encadré de colonnes, est orné de vastes peintures maintenant noircies, à peine discernables, sur lesquelles veillent des Apôtres immobiles, le geste suspendu, dans leurs draperies dorées. Simplicité de lignes, richesse de matière : jaspe sanguin nu et splendide sous les ornements de bronze, cette austérité royale abasourdit. A la partie inférieure, au centre de l'autel, la *custodia*, le tabernacle. Nous sommes en présence de ce qui fit la gloire de Jacopo da Trezzo.

Deux groupes de priants agenouillés de part et d'autre de l'autel ajoutent par leur ferveur séculaire à la majesté du spectacle. En somptueux atours, tout le faste de l'empire de l'Espagne épandu sur la traîne de leurs manteaux, empereur, roi et reines joignent à jamais au-dessus des prie-Dieu leurs mains d'or hiératiquement raidies. Voici Charles-Quint, l'impératrice Isabelle, l'infante Doña Maria leur fille, et les reines Éléonore de France, femme de François I[er], et Marie de Bohème, toutes deux sœurs de l'empereur. En face, Philippe II et ses première, troisième et quatrième femmes : la reine Anne, la reine Élisabeth, la reine Marie de Portugal, et son fils Don Carlos [1].

1. Mary Tudor, deuxième femme de Philippe II, n'y figure point parce qu'elle ne fut pas reine d'Espagne. Le soubassement des mausolées est percé de trois portes donnant accès dans les oratoires, et a 12 pieds de haut. Au-dessus s'élève un corps d'architecture dorique, avec deux colonnes striées en jaspe sanguin, de 17 pieds de haut, et des pilastres carrés à chaque extrémité. Les chapiteaux, de même que les triglyphes et les gouttes qui ornent l'entablement, sont en bronze doré. C'est dans l'entrecolonnement que se trouvent aménagées

C'est presque un lieu commun que d'affirmer que les matériaux, en architecture, imposent une esthétique par la plus ou moins grande résistance que leurs molécules opposent à la main de l'homme et par le sens selon lequel agit cette résistance. Devant San Lorenzo de l'Escurial, on peut méditer sur le caractère intime de ses auteurs, qu'on les nomme Philippe II, Juan de Herrera ou Jacopo da Trezzo. On peut aussi interroger la sierra voisine et toute la terre d'Espagne, car si le granit gris de Peralejos nous offre une bonne explication des masses rigides et solennelles du monastère, des lignes inflexibles de la basilique et de la sévérité de son décor, les jaspes et les marbres, si abondants dans les carrières de la Péninsule, justifient aussi bien l'opulent ascétisme du retable et du tabernacle qu'ont édifiés Trezzo et ses compagnons.

Il y a plus à dire. La contemplation du retable de l'Escurial suggère des comparaisons et des oppositions. Ses caractères intrinsèques lui donnent une place dans une série dont il est à quelques égards l'aboutissant et le dernier terme. L'Espagne est la terre classique des retables. M. Dieulafoy a relaté l'histoire de ces monuments démesurés qui, dans les églises espagnoles, dominent le maître-autel de leur masse écrasante [1]. Burgos ou Tolède, Tarragone ou Salamanque offrent d'illustres exemples de ces exubérantes floraisons des primitifs diptyques des apôtres, des martyrs ou des évêques. Les auteurs de l'Escurial ne purent échapper à l'emprise de cette tradition : il fallait à San Lorenzo un retable, et un retable qui fût incomparable. Cette influence de la tradition fut telle qu'il fut un moment question, nous le verrons, de peindre

les chambres funéraires où ont été placées les statues des rois et reines. Les manteaux portés par les personnages royaux sont ornés des armes royales et impériales, figurées par des pierres dures : lapis-lazuli, rouge et vert antiques, serpentine, incrustées dans le bronze. Les chambres sont entièrement tapissées de marbres et de jaspes précieux. Au-dessus s'élève une attique d'ordre ionique, en marbre sanguin, placée entre deux colonnes soutenant un fronton triangulaire, flanquée de deux consoles en marbre vert terminées par des boules de bronze. Au centre de ce troisième corps d'architecture se déploient les écussons de l'empereur et du roi, formés de pierres dures reproduisant les couleurs héraldiques et serties dans le bronze.

1. M. Dieulafoy, *La Statuaire polychrome en Espagne*. Paris, 1908, gr. in-4°, ch. VI, *Le retable, son origine et ses transformations.*

au naturel les statues des saints qui devaient y figurer, tyrannie occulte des vieux maîtres : *trazadores*, *imagineros*, *encarnaderos*, *estofadores* ou *doradores* [1].

Le principe une fois admis, quel contraste, par contre, dans le parti pris. J'ai prononcé plus haut, à propos de l'Escurial, le mot de renoncement passionné. Pour illustrer la formule, il faudrait comparer le retable que nous avons sous les yeux à ceux qu'édifia un Berruguete au début du XVIe siècle. On a reconnu comme éléments caractéristiques de la sculpture espagnole la profusion exagérée des ornements, due à des influences arabes et au caractère pompeux de la société contemporaine, les proportions démesurées et l'exubérance de l'ornementation, et même des traits licencieux vraisemblablement importés de Flandres [2]. Entre les mains de Berruguete, pourtant tout pénétré de culture italienne et de l'enseignement de Michel-Ange, le retable reste un monument énorme et surchargé, subdivisé en compartiments multiples que ne relie aucun ordre logique, rehaussé de couleurs très vives, tendant par-dessus tout à donner une impression de richesse débordante. Tout est sacrifié au décor, y compris les fonctions constructives et les éléments architecturaux tels que les colonnes. Cette esthétique fut encore celle de Francisco Giralte, dont les auteurs de l'Escurial avaient pu voir l'œuvre à Madrid, dans la *Capilla del Obispo*, annexe de l'église paroissiale de San Andrès [3]. Là encore, la profusion désordonnée des statues, des tableaux évangéliques, des bustes, des médaillons, des rinceaux, des colonnes à balustres, d'abord séduisante par la richesse et la minutie du travail, produit en dernière analyse une impression de fatigue et presque d'ennui. C'est à ce faste déréglé et indiscret des tailleurs de bois que symboliquement Philippe II renonça. L'art espagnol, sous sa férule, fut soumis à une règle dure et austère qui

1. Si l'on en croit D. Elias Tormo, Pompeo Leoni aurait subi cette influence puisqu'il serait l'auteur d'un grand crucifix en bois polychromé, jadis au couvent des Minimes de la Victoria, à Madrid, et aujourd'hui à l'Académie de San Fernando. Voy. Elias Tormo, in *Por el Arte*, Madrid, 1913.

2. Voy. Ricardo de Orueta, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917, in-8°.

3. Voy. Serrano Fatigati in *Boletin de la Sociedad castellana de excursiones*, 1909-1910.

retarda de plus d'un siècle l'invasion du « cultisme architectural » de Borromino ou de Churriguera [1].

Il y avait eu pourtant des précédents. Élève de Michel-Ange, de Vasari, de Daniel de Volterra, Becerra était revenu en Espagne imbu de l'enseignement italien. A peine de retour dans sa patrie, il produisit des œuvres telles que le retable des Descalzas Reales ou celui de la cathédrale d'Astorga (1558-1560), où l'élan d'un génie autonome semble stérilisé par une contrainte volontairement subie. Nous ne pouvons plus guère juger de ce qu'était le retable des Descalzas, détruit par l'incendie le 15 octobre 1862, et dont il ne subsiste qu'un dessin conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid; il était postérieur de cinq ans environ à celui d'Astorga, dont nous pouvons par contre analyser à loisir les éléments, tous ou peu s'en faut, italiens. La partie architecturale : colonnes corinthiennes supportant des frontons triangulaires ou en quart de cercle, longs entablements reposant sur des corbeaux moulurés, sont d'un élève docile des maîtres italiens; italiens encore sont les détails de l'ornementation : médaillons et *putti*, et les figures nues, couchées deux par deux sur les frontons, attestent que leur auteur avait subi jusqu'à l'obsession l'influence de Michel-Ange. Des statues érigées dans les entrecolonnements encadrent régulièrement les grandes scènes sculptées aux différents registres. Ces statues sont d'une taille d'autant plus grande qu'elles sont plus haut placées et par conséquent plus loin du spectateur. Herrera et Jacopo da Trezzo suivront les mêmes errements à l'Escurial, et ne feront que se soumettre plus rigoureusement encore à la discipline qu'avait acceptée Becerra [2].

1. Voy. Menendez y Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid. 1884, in-12, t. II, ch. XI. Cf. Royal Tyler, *Spain, her life and arts*, p. 96. Sur Becerra, voy. Rosell, *El retablo de las Descalzas Reales*, in *Museo español de antigüedades*, t. V, p. 525 sq. et Elias Tormo in *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1912, p. 85 sq.; 1913, p. 117 sq.

2. Quant à l'influence de l'antiquité, on sait que Philippe II fut un grand admirateur de l'architecture romaine. Lorsqu'il quitta Madrid pour aller prendre possession de son royaume de Portugal, il s'arrêta à Mérida. Là, il passa quelques jours, en compagnie de Herrera, à se faire montrer les ruines et à les étudier de près. A la bibliothèque de l'Escurial, remarque Justi, on conserve encore des gravures sur cuivre de Lafreri, Rossi et Cock, collectionnées par le roi, représentant les chefs-d'œuvre de l'architecture romaine.

Quant aux matériaux mêmes du retable : marbres et jaspes, qui par la qualité de leur substance devaient imposer plus de froideur encore, une nudité plus roide et plus lisse, il semble que les auteurs de l'Escurial n'aient pris leur parti que sollicités par un exemple au moins. Un premier essai d'un monument analogue avait été tenté. Je veux parler du piédestal destiné à supporter le reliquaire de saint Eugène, que commanda à Pompeo Leoni, en 1571, Don Pedro Manrique, premier fabricien de la cathédrale de Tolède. Ce piédestal figurait dans l'inventaire de l'atelier de Pompeo, lors du départ de ce dernier pour Milan[1]. Il ne fut jamais terminé, mais il ne nous est pas interdit de supposer que cette œuvre d'art, qui devait être exécutée toute en bronze, jaspe et marbre, donna à Juan de Herrera et à ses collaborateurs une première idée de ce que pourrait être le retable de San Lorenzo. D'ailleurs, il paraît que cette sécheresse, cette nudité de la pierre polie, fut difficilement acceptée soit par les artistes italiens, soit par leurs commettants. Une modification au traité primitif spécifia qu'on décorerait le piédestal du reliquaire de saint Eugène de quatre anges de bronze et de deux vastes compositions en bronze, ornées de festons, de statues diverses et d'autres ornements.

Cette première observation nous induit à étudier de plus près les sources directes d'inspiration auxquelles ont puisé Herrera et ses amis. Il existe à Simancas une : *Relation du tabernacle tirée* ad unguem *de celle de Michel-Ange Buonarroti, et traduite fidèlement en langue espagnole*[2]. Philippe II avait donc eu recours directement aux plus grands maîtres. Sur les dessins de Michel-Ange lui-même, un sculpteur sicilien Giacomo del Duca avait exécuté un projet de tabernacle[3]. Il est fort intéressant d'en comparer la description avec celle du monument que nous avons sous les yeux. Pourquoi ce projet ne fut-il pas définitivement adopté? Je proposerais

1. E. Plon, *op. cit.*, p. 195, 196, 209.

2. Simancas, Estado, legajo 81. Voy. le texte espagnol dans nos Pièces, nº 36.

3. Giacomo del Duca est l'auteur notamment des médiocres hermès qui surmontent le Moïse de Michel-Ange, sur le monument de Jules II, à Saint-Pierre-ès-Liens.

volontiers de voir dans les raisons que j'ai exposées plus haut, à savoir dans la nature des matériaux qu'on avait sous la main et que Jacopo da Trezzo le lapidaire désirait employer, une des causes qui firent modifier par Herrera les plans qui lui furent ainsi soumis, tout en tenant compte, je le répète, des tendances austères et rigides de la nouvelle esthétique.

Le document dont je vais traduire la teneur, trouve son commentaire dans les pièces qui l'accompagnent. Dans la première, adressée au marquis de Las Navas, datée du 30 août 1574, nous apprenons que Don Gonzalo Venegas, *refrendario* de Sa Sainteté, a vu à Rome un tabernacle, un retable et un lutrin exécutés d'après les dessins de Michel-Ange, et qu'il a paru, d'après le rapport qu'il en a fait à Grenade au comte de Chinchon et à Juan de Herrera, que ces œuvres d'art pourraient convenir au monastère de San Lorenzo el Real. Mais Sa Majesté a jugé utile avant de conclure un marché d'attendre l'avis du marquis. Ce dernier reçoit donc l'ordre d'aller voir les pièces susdites, sans manifester son intention de les acquérir, d'envoyer un rapport circonstancié à leur sujet et d'en communiquer en même temps le dessin [1].

Juan de Zuñiga, ambassadeur à Rome, avait appris que certains marchands étaient en train d'exécuter le tabernacle en question. Il en fit réunir les différentes parties, exécutées séparément par divers artistes, pour se rendre compte de l'aspect que présentait l'ensemble, et jugea que le monument pourrait fort bien figurer dans une église comme celle de San Lorenzo. Les hommes compétents qu'il avait consultés lui avaient assuré qu'en fait de bronze il ne trouverait rien de pareil au monde. Le prix en était de 2.500 écus. L'ambassadeur en référa au roi le 24 février 1577. L'année suivante, le 10 février 1578, il confirmait son précédent rapport, en ajoutant que le cardinal Granvelle se prononçait aussi en faveur du sculpteur sicilien, bien qu'il lui préférât un Jean de Bologne

1. Une autre pièce donne la description des différents objets remarqués par Gonzalo Venegas. Je rappelle ici qu'il fut un instant question, sur la proposition de Leone Leoni, d'édifier un tombeau à l'empereur Charles-Quint, d'après un projet de Michel-Ange. Voy. Plon, *op. cit.*, p. [illegible] sq.

ou un Nicolas d'Arras. Le 20 juin, il envoyait au roi deux dessins, l'un représentant le tabernacle dans l'état où il se trouvait alors, et l'autre offrant une vue d'ensemble de l'œuvre terminée.

Ces projets et ces plans, comme je l'ai dit, n'eurent pas l'heur d'être agréés par Sa Majesté, et le 14 août 1578, le roi fit répondre à Juan de Zuñiga : « Sa Majesté dit qu'Elle a soumis à Fray Antonio de Villacastin et à Juan de Herrera ces dessins, et qu'ils n'ont pas paru offrir les qualités nécessaires à l'exécution d'un semblable tabernacle; en conséquence, on n'en a pas besoin [1]. » Quoi qu'il en soit, voici la description qui accompagnait les plans soumis à Philippe II et à la congrégation de San Lorenzo :

« Le tabernacle de métal, d'après le projet de Michel-Ange Buonarroti, exécuté par Giacomo de Duca, sculpteur sicilien, se divise en deux parties, à savoir le piédestal haut de dix palmes, qui sera tout entier de marbre, et la partie qui surmonte ce piédestal qui doit être en bronze.

» Le piédestal est de forme octogonale; sur l'une de ses huit faces s'ouvrira une porte qui permettra de monter par un escalier en colimaçon jusqu'à l'intérieur du tabernacle où sera déposé le Saint-Sacrement. Cette chambre intérieure est de forme octogonale, et présente huit fenêtres hautes de près de trois palmes, destinées à être ornées de verrières de couleur. L'intérieur sera garni de boiseries recouvertes d'or bruni. Au plafond seront suspendues huit lampes, dont la lumière fera resplendir la dorure, le reflet traversant les verrières fera un effet admirable sur le spectateur, et, en outre, par sa majesté inspirera la dévotion.

» D'ailleurs cet effet sera réservé pour les grandes fêtes; par les fenêtres le peuple pourra voir le Saint-Sacrement. Du côté extérieur, contre les huit fenêtres, se trouveront huit statues correspondantes, en ronde-bosse, debout, hautes de trois palmes, et placées de telle façon qu'elles n'empêchent pas de voir le Saint-Sacrement.

1. Voy. le texte espagnol dans le *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, p. CXCVIII, n° 8473.

» A l'extérieur, le tabernacle, outre les statues, sera orné de piliers et de chapiteaux d'un travail exquis. Chaque face comprend deux piliers. L'une des fenêtres sera ornée d'un crucifix, mais placé à l'intérieur et non à l'extérieur comme les autres statues, et la verrière sera par derrière lui.

» Au-dessous desdites fenêtres se trouvent seize « histoires » qui reproduisent la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ avec des figures presque en ronde-bosse. Chaque histoire a plus d'une palme.

» Au-dessus des piliers et des chapiteaux, court un entablement sur lequel s'élève un second corps de construction de près de quatre palmes, qui se compose de huit compartiments avec seize autres chapiteaux extrêmement décorés, soutenant le *cimborium*. Dans les quatre compartiments se trouvent quatre statues assises, en ronde-bosse, aussi grandes que celles d'en bas, qui représentent les quatre Évangélistes.

» Puis vient le *cimborium* qui est aussi de forme octogonale avec les huit faces lisses; au-dessus se trouve un piédestal en forme de balustre, haut de cinq palmes, sur lequel est placée une boule haute de deux palmes que surmonte un Christ de quatre palmes figuré au moment où il monte au ciel.

» Au pied, sur le plat du piédestal de marbre, se trouve la partie la plus étroite du tabernacle, et c'est là que passe l'escalier en colimaçon; elle est à huit faces comme le reste de la construction, et sur quatre de ces huit faces on voit quatre anges de la grandeur d'un enfant, portant sur leurs épaules les mystères de la Passion; sur les quatre autres, entre chaque enfant, quatre statues en ronde-bosse, assises, de la même hauteur que celles d'en haut, de sorte que celles d'en haut et celles d'en bas compléteront le nombre des douze Apôtres, avec les quatre Évangélistes entourant le Christ. Dans la fenêtre qui correspond à l'autre côté, il y aura un Christ ressuscité, avec une verrière jaune par derrière, qui le fera resplendir.

» La décoration de cette œuvre a été exécutée avec grand soin et le plus grand talent : ce sont des séraphins, des fleurs et des roses, une grande partie de la construction est ornée de

rameaux de treille avec leurs pampres, et des grappes de raisin exécutées au naturel, et aussi des épis de blé, à cause du Saint-Sacrement.

» Quand on aura achevé le tabernacle, on pourra le rehausser d'or là où on le jugera nécessaire, et ailleurs y appliquer du vernis vert qui fera grand effet. Sur le piédestal de marbre, sur la corniche, il y a huit ressauts sur lesquels on placera huit candélabres supportant huit lampes qui seront allumées tous les jours. »

Nous n'avons malheureusement pas conservé les dessins qui nous permettraient d'apprécier l'œuvre de Giacomo de Duca, mais nous pouvons tenter de nous former une opinion à ce sujet, en examinant un monument analogue.

Michel-Ange, comme on sait, exécuta un très grand nombre de dessins et de projets d'ornements d'autel, tels que candélabres, lutrins ou tabernacles, et certains de ces objets mobiliers furent réalisés par des orfèvres, des sculpteurs ou des fondeurs en bronze. C'est ainsi qu'on admire au trésor du dôme de Milan, une parure d'autel en argent ciselé, dont le grand sculpteur aurait fourni lui-même le modèle. Mais ce qui nous touche de plus près, c'est qu'au Musée national de Naples, un grand tabernacle de bronze dont l'auteur est Michel-Ange s'offre à notre examen. On ne saurait assurément pas y reconnaître l'œuvre de Giacomo de Duca, la description très précise qu'on en vient de lire ne peut s'appliquer aux différentes parties du tabernacle de Naples. Toutefois on peut noter que l'économie générale de l'ouvrage est la même. Il s'agit toujours d'un petit temple octogonal surmonté d'une coupole; certains détails ornementaux tels que les séraphins et les guirlandes de fleurs devaient être communs aux deux ouvrages. Enfin, en comparant des différents documents ou monuments à l'œuvre de Juan de Herrera et de Jacopo da Trezzo, il me semble que l'on peut saisir sur le vif, sinon une filiation directe, du moins une assez proche parenté [1].

1. Les scènes représentées en bas-relief sur les huit faces du tabernacle de Michel-Ange, à Naples, sont les suivantes : Jésus-Christ au mont des Oliviers; La Flagellation; Le Portement de Croix; Le Calvaire; La Descente de Croix;

Il ne sera peut-être pas sans profit de comparer aussi au projet dont on vient de lire l'exposé un autre projet de retable où, comme on va le voir, le roi lui-même eut sa bonne part.

Le 8 juin 1566, Gaspar Becerra écrit à Pedro del Hoyo : « Sa Majesté m'a fait écrire par Miguel de lui envoyer un rapport sur ce qu'il convenait de faire sur les portes du retable de la Descente de Croix qui était au Pardo et qu'on a emporté à l'Escurial. Il a été convenu avec Sa Majesté que sur les deux portes à l'intérieur, on graverait deux grandes épitaphes occupant tout le panneau avec quelques ornements, et que l'endroit où seraient inscrites les lettres serait bombé, simulant une pierre de jaspe obscur, et que les lettres seraient d'or et de même que les deux parties étroites du milieu, à l'intérieur, seraient en trois compartiments dans la hauteur, dans chacun desquels on peindrait en trompe-l'œil une niche où figurerait un Apôtre simulant le marbre, de sorte qu'il y en aurait six à l'intérieur et six à l'extérieur; à droite, on a décidé de faire les trois Maries qui venaient visiter le Sépulcre, et à gauche, un ange assis sur le tombeau le matin de Pâques. A mon avis, le contraire serait préférable, l'ange à droite et les saintes Maries à gauche, c'est ce que l'on devait faire d'après les ordres de Sa Majesté [1]. »

Ce n'est donc qu'après s'être consciencieusement documenté que Herrera dessina le projet qui fut agréé. Enfin, les plans sont tracés, le roi les a approuvés, nos sculpteurs vont pouvoir se mettre à l'œuvre [2].

Les traités passés entre le roi d'Espagne et les différents artistes qui concoururent à l'exécution du retable et du taber-

La Pieta; Le Saint-Sépulcre; La Cène figure sur la porte du tabernacle. La coupole devait être surmontée soit d'un crucifix, soit d'un Sauveur glorieux. Les proportions du monument sont naturellement beaucoup moins colossales que celles de la *custodia* de l'Escurial.

1. Simancas, Obras y Bosques, Madrid, legajo 2.

2. Pour illustrer ce qui va suivre, on trouvera dans l'édition du *Passe-temps* de Jehan Lhermite, par Ch. Ruelens, déjà citée, des dessins à la plume de Lhermite, qui sont des copies exécutées par ce dernier d'après des gravures de Pierre Perret. Ces gravures reproduisent elles-mêmes des dessins de Herrera, qui en publia une explication à Madrid en 1589. Le *Passe-temps* est de 1602. Voy. Pl. VII, VIII, IX, X, XI (t. II).

nacle de San Lorenzo, ont été déjà publiés et commentés [1]. Par écriture datée du 3 janvier 1579, Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni et Bautista Comane s'engageaient de compagnie devant le roi et la Congrégation en son nom, à exécuter à leurs frais et avec leurs ouvriers la sculpture et l'architecture du retable, du tabernacle et des sépulcres du monastère fondé par Sa Majesté.

Il faut ici remarquer que les trois maîtres reçurent en bloc la commande du retable, du tabernacle et des mausolées. Ce n'est que par la suite que la part de chacun d'eux fut strictement délimitée, comme nous l'allons voir à l'instant. Notons en outre que si Pompeo Leoni et Jacopo da Trezzo furent considérés comme des sculpteurs du roi et placés sur le même pied, ce qui est d'autant plus compréhensible qu'ils avaient un atelier commun qu'ils dirigeaient en collaboration, Bautista Comane n'était qu'un entrepreneur, un *maestro de canleria*, qui n'est jamais qualifié de sculpteur. Enfin, nous n'oublierons pas qu'après la disparition de Comane, qui mourut peu de temps après la signature du traité, c'est Trezzo qui reçut la charge de toute la partie de l'œuvre exécutée en Espagne, c'est-à-dire en général de toute la partie architecturale en marbre et en pierres fines, puisque Pompeo était parti à Milan surveiller l'exécution de la partie décorative et sculpturale en bronze. Ce partage de la besogne, de la dépense et des salaires fut imposé d'abord par la raison même, et aussi par les circonstances. En effet, peu après les conventions primitivement établies, on dut commencer à prévoir le départ pour l'Italie de l'un des trois associés; c'était Pompeo Leoni.

Une nouvelle convention réglementa la façon dont on ferait le départ des gains et pertes entre les trois maîtres, et bientôt, car Comane mourut, entre deux d'entre eux et les héritiers du troisième. La mort de Comane n'eut lieu qu'après la rédaction de la pièce [2], car il y paraît au même titre que ses

1. Voy. E. Plon, *op. cit.*

2. C'est dans une lettre datée de Milan et du 8 septembre 1582, que Pompeo écrivant à Jacopo lui témoigne de la peine qu'il a ressentie de la mort de leur collaborateur, bon homme, bien que parfois « étrange ».

compagnons, et ce n'est qu'aux dernières lignes que nous apprenons l'événement qui frappa la communauté en rendant encore plus nécessaire le règlement du partage. On y spécifie en effet que le document fut communiqué à Anne de Vega, veuve du marbrier, tutrice et curatrice de ses enfants.

Dans cet acte daté du 23 mai 1580[1], Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni et Bautista Comane déclarent avoir reçu de la part de Sa Majesté 20.000 ducats dont on a avancé 39.654 réaux à Jacopo. Celui-ci doit rembourser la somme aux banquiers Fornieles ou à quelque autre personne, dépositaire des fonds de la compagnie, dans les deux ans, à dater du jour présent. Pompeo a reçu sur les 20.000 ducats, 54.995 réaux versés soit en Espagne, soit à Milan. On est convenu qu'il doit en conséquence aller à Milan, pour « les choses de bronze ». Quatre mois après son arrivée, il rendra compte de ce qu'il aura touché, et de ce qu'il aura dépensé aux Fornieles ou à leur représentant. De plus, tous les six mois il informera ses associés de l'état de ses finances. Juan Bautista Comane a reçu 53.087 réaux 1/2 pour aller aux carrières à l'intérieur comme à l'extérieur du royaume, et il est également tenu de rendre ses comptes à ses associés.

Comane et Leoni travaillant l'un et l'autre au retable, Jacopo da Trezzo se charge de faire la *custodia* qui doit être à l'extérieur de jaspe oriental fin. Tout le reste de la décoration : les moulures et les douze apôtres, doit être exécuté par Pompeo Leoni, de même que les quinze statues de bronze et les moulures de métal du retable. Comane doit s'occuper des jaspes, des marbres et autres pierres dudit retable. On est convenu également que les trois associés se doivent aide mutuelle en cas d'absence ou de maladie de l'un d'eux, de façon que l'œuvre avance le plus rapidement possible[2]. Le salaire consenti monte à 30 ducats par mois et par associé, courant depuis le 1er janvier 1580. Une part d'un seizième des profits et pertes est accordée à Leone Leoni, et une autre

1. Publié dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 66.
2. Il faut peut-être voir ici une clause inspirée par l'état de santé précaire de Comane.

également d'un seizième, nous verrons pourquoi, à Juan Antonio Moroja, résidant à Grenade.

Jacopo da Trezzo ayant offert au roi un hostiaire, ou ostensoire, et d'autres objets à différentes personnes pour se concilier leur faveur, ses associés lui ont avancé à titre gracieux un supplément de 200 ducats, quitte à le dédommager sur le gain total, une fois l'œuvre terminée.

Au cours de la même année 1580, la compagnie se trouva en présence de graves embarras pécuniaires. Les Fornieles, détenteurs des fonds de la société, firent banqueroute. Les trois maîtres s'adressèrent au roi pour le mettre en face de la situation difficile où ils se trouvaient[1]. Les trois artistes reconnaissent qu'en 1579, à la fin de mai, on a achevé de leur payer les 20.000 ducats convenus. La somme a été dépensée tant à Milan qu'à Grenade, aux carrières d'Espeja et dans l'atelier de Jacopo da Trezzo et de Pompeo Leoni. De plus, la compagnie s'est endettée envers les ouvriers et les fournisseurs de matériaux. Le 10 mai 1580, elle devait à Milan et à la carrière plus de 5.500 ducats. Pour régler ce compte, des billets ont été tirés sur les Fornieles, à Burgos et à Milan, mais les Fornieles ayant fait banqueroute, ont refusé de payer et d'accepter les billets, de sorte que Jacopo et ses compagnons restent débiteurs de la somme susdite. En l'absence de Sa Majesté, ils n'ont pu éviter qu'on leur fît subir un délai de trois mois et plus pour recouvrer l'argent que les Fornieles avaient en dépôt : en tout 980.000 maravédis, qu'on ne leur a versés que petit à petit, de sorte que c'est à peine s'ils ont pu continuer le travail, et qu'on leur doit encore 2.000 ducats. Ils ont besoin de 6.000 ducats pour faire face à leurs obligations.

Le 15 mai 1581, le roi donnait un ordre concernant les travaux à poursuivre. Les trois maîtres devront prendre leurs dispositions pour que l'œuvre du retable ne soit pas en retard sur celle de la basilique, déjà fort avancée. Il est décidé que l'argent destiné à leur payement sera placé, à la charge du

1. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 66. Ce document se place entre le 10 et le 22 mai 1580.

payeur, dans le coffre à trois clefs où sont enfermés les fonds destinés aux travaux de l'Alcazar de Madrid.

Pour régulariser les versements qui leur seront faits, Juan de Valencia, payeur, visitera au moins une fois par jour l'atelier de Jacopo et de Pompeo, pour prendre la liste des ouvriers et surveiller leur travail, il comptera son salaire en mains propres à chacun, à la fin de chaque semaine, en présence de Luis Hurtado, surveillant des œuvres de l'Alcazar de Madrid, et de Juan de Valencia qui en feront foi. Les maîtres signeront aussi, chacun en ce qui concerne sa partie. Les autres frais se paieront de la même façon. Outre la liste des paiements et dépenses, on tiendra un livre où seront inscrites les sommes reçues et leur emploi, les différents articles devant être signés par Luis Hurtado et Juan de Valencia; ce livre restera aux mains dudit surveillant, les reçus seront donnés au payeur pour sa décharge. Tous les débours sont au compte de la Fabrique de San Lorenzo. Une fois faite l'estimation de toute l'œuvre dans son ensemble, on établira ce qui est dû à Trezzo, à Leoni et à Comane. Juan de Valencia doit être constamment en bons rapports avec lesdits maîtres, de façon à surveiller l'exécution des travaux. Nous verrons plus loin combien cette surveillance continuelle parut lourde aux deux sculpteurs.

Enfin, un acte signé de Jacopo da Trezzo, du 31 décembre 1587, et daté de Madrid, nous offre un résumé des transactions depuis l'origine des travaux. Le traité primitif y est d'abord rappelé, puis il est question du changement apporté à la situation par la mort de Comane et le départ de Pompeo Leoni. Jacopo resta seul chargé de toute la partie de l'œuvre à exécuter en Espagne. La *custodia* l'a occupé plusieurs années, le retable a été également édifié, et de même les mausolées, sauf les statues qui doivent être placées sur le retable, et depuis que tout cela est achevé, il s'occupe des écussons qui doivent figurer en haut des mausolées. Il a reçu pour ce faire 50 ducats d'entretien par mois; Sa Majesté vient d'ordonner qu'on continue à lui verser cette pension sa vie durant. De plus, on lui a délivré une somme

de 1.500 ducats une fois payés pour solder ses dettes, plus 500 ducats qui font 187.000 maravédis de revenu, placés en rentes du royaume, pour lui, ses héritiers et successeurs.

On se souvient du passage de Porreño que j'ai cité plus haut, au sujet de l'activité extraordinaire qui régnait à l'Escurial durant les travaux de construction du monastère, et du ton héroïque de notre historien enthousiasmé : « En Aragon, on fabriquait les grandes grilles de bronze; à Guadalajara, à Avila et en Biscaye, celles de fer; en Flandres, les candélabres de bronze, grands, moyens et petits, de formes extraordinaires; dans les pinèdes de Cuenca, Valsain, Quexigal et Las Navas, résonnaient les coups de hache qui abattaient les pins immenses; dans les Indes, on se procurait l'ébène, le cèdre, l'acajou, le guayacan, le grenadier; dans les montagnes de Tolède et de Cuenca, le *cornicabra;* dans les Pyrénées, le buis; dans l'Alcarria, le noyer... » Toutes les parties de l'immense Empire concouraient donc à l'édification de San Lorenzo. L'Espagne, comme de juste, fournit la meilleure part.

Une lettre de Jacopo da Trezzo, du 25 mai 1569, nous apprend [1] que Juan de Guzman a apporté un certain nombre d'échantillons de jaspes, dont Luis Hurtado a envoyé la liste, et après les avoir examinés, Jacopo est d'avis qu'on lui donne une pension de 100 ducats pour aller à la recherche de « *todos mineros de piedra* » et il ajoute qu'il y a, en effet, beaucoup de pierres fines en Espagne, notamment de l'émeraude et que son plus grand désir serait d'ouvrir un atelier de lapidaire pour le service de Sa Majesté. En effet, les étrangers, Français et Allemands, viennent se fournir de pierres fines en Espagne, et les revendent fort cher, après les avoir travaillées chez eux, alors qu'il serait très profitable de développer cette industrie en Espagne même.

Cette idée était chère à Trezzo; il y revient dans une autre de ses lettres, non datée mais probablement de 1585, à pro-

1. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 65. Cf. nos Pièces, n° 15.

pos d'une découverte de gemmes, notamment de calcédoines, et en recommandant au roi le lapidaire Julio Miseroni et son propre neveu, il exhorte Sa Majesté à ne pas laisser tomber un art aussi précieux dans cette Espagne déjà « *copiosa de artes* ».

Juan de Guzman fut chargé de visiter les carrières en qualité de prospecteur pour en faire extraire les matériaux nécessaires à l'édification du retable et du tabernacle de San Lorenzo. Le 31 octobre 1572, Jacopo examinait, en compagnie de Juan de Herrera, un échantillon de jaspe vert que Juan de Guzman venait d'envoyer du Rio Genil, à Grenade, et dont on devait, par la suite, extraire de grandes quantités [1].

Guzman avait été aussi à Almeria pour le même objet ; en 1572, la présence de navires mauresques qui croisaient au large, l'avait empêché de donner suite à son projet [2]. Quant au jaspe rouge, c'est d'Espeja qu'on le fit venir, mais aussi, nous dit Antonio de la Puente [3], d'une carrière retrouvée près d'Aracena, dans l'archevêché de Séville, et dans le domaine de Pedro Barragan, qui céda la mine au roi en 1581. Sa Majesté l'en récompensa en lui faisant remettre une somme de huit cents ducats. On prétend que cette carrière a été retrouvée dans le territoire de Cogullos, au-dessus de Campo-frio, à une lieue d'Aracena. On aurait également rencontré de nos jours des jaspes de la même qualité dans

1. Simancas, Obras y Bosques, Madrid, legajo 1.

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 5. Lettre de Pedro Verdugo à Martin de Gaztelu. « Joan de Guzman fue a Almeria a sacar las tres piedras de jaspe y salio dos vezes al campo con gente a ponerlo por la obra, y por aver navios de Moros en el cabo, no uvo efeto..... de Malaga, de Otubre a XV. 572 (*sic*). ..... El duque de Alcava virrei de Napoles m'embio avra dos años ciertas caxas de antiguallas y marmoles de jaspe para que lo enbiase a Sevilla; quedo uno en mi casa que por ser de mucho peso nc avido navio que lo cargase y despues de muerto el duque a quedado olvidado. Tiene de largo dos varas y cinco sesmas (*sic*) por lo mas grueso una vara y siete ochavos i por lo menos una vara y cinco ochavos, porque es a manera de coluna. Enbio a Vm la muestra de un pedazo que salto, el qual si toma mas transparencia, me parese sera de mucha estima por ser de colores que tanto difiere. si diera gusto a Su Mag-d podra servir para el pie de un pulpito o subida de una escalera; y con cedula de Su Mag-d lo podre anbiar a Cartagena en las galeras de donde con mucha facilidad se podra llevar a Madrid en un carro. Yo le deseara para una fuente pero entiendo que Su Mag-d gustara de verlo... XVII de Otubre (1572).

3. *Viaje*, t. III, p. 53. Voy. aussi la lettre du 15 janvier 1586, où il est question du jaspe rouge d'Aracena destiné aux deux portes de l'autel et aux six portes des oratoires. Voy. nos Pièces, n° 17.

les mines de Rio Tinto, et à Valverde, qui est situé à six lieues d'Aracena. Enfin Jacopo da Trezzo cite, parmi les carrières exploitées, celle de Mérida [1].

En mai 1581, Juan de Mijares, au nom de la congrégation de San Lorenzo, se rendit aux carrières d'Espeja. Il les visita en détail, examina le jaspe qu'on avait extrait pour la « *capilla desta fabrica del Señor Sanct Lorençio el real* », mesura minutieusement les blocs détachés, tant bruts que déjà travaillés, examina en outre les ateliers où l'on exécutait ces travaux, les logements des ouvriers, l'organisation des places où l'on opérait les chargements sur les chariots, et où l'on entassait les décombres de la carrière; il vit par le menu les différents modes de travailler les jaspes, il mesura également les pierres amenées à la fabrique du Rio Genil et, en tenant compte de la main-d'œuvre, du coût des outils — le tout avait été exécuté aux frais de Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni et Compagnie — il déclarait que la valeur de l'œuvre montait, dans son état actuel, à soixante-dix-sept mille deux cents réaux [2].

Philippe II était mis au courant jusque dans les détails des travaux exécutés, quand il ne les surveillait pas lui-même. Herrera lui communiquait non seulement les plans des constructions que le roi modifiait souvent selon ses idées personnelles, mais des traités techniques où il exposait scientifiquement les principes des machines qu'on employait pour édifier les échafaudages et mettre en œuvre les matériaux de toute sorte.

L'horloger et mécanicien crémonais Gianello della Torre, ou, à l'espagnole, Juanelo Turriano, outre son livre sur *La calidad de las piedras*, écrivait encore *Los veinte y un libros de los ingenios y maquinas de Juanelo, los quales le mando escribir y demostrar el chatolico rey D. Felipe segundo rey de las Hespañas y Nuevo Mundo* [3]. Jacopo da Trezzo, comme

1. Lettre du 30 décembre 1581 publiée par Llaguno y Amirola. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de Espana*, Madrid, 1829, t. II, p. 371.
2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 6.
3. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms 3372, 3376.

son ami l'horloger de Crémone, était, je l'ai déjà noté, un véritable ingénieur autant et plus peut-être qu'un artiste. Les blocs extraits des carrières étaient chargés et déchargés au moyen d'un outillage très perfectionné pour l'époque, et qui constituait alors une curiosité. A la carrière, une machine appelée chèvre ou *cabrilla*, hissait les blocs sur les chariots, et à l'arrivée au monastère, ils étaient enlevés au moyen de grues (*gruas*)[1]. La cheville ouvrière de cette remarquable organisation était le fameux maître de l'œuvre Fray Antonio de Villacastin. « Tous, dit le P. Sigüenza[2], dépendaient d'un seul ouvrier, Fray Antonio; tous s'adressaient à lui; il s'occupait de tout le monde, organisant, concertant, décidant, et ce qui est étonnant, contentant tout le monde... Je m'émerveillais de voir l'obéissance et le respect que professaient des hommes, en si grand nombre, si indépendants, si chatouilleux et prêts à s'emporter, les uns vis-à-vis des autres, à l'égard d'un moine qui, en somme, n'était ni lettré ni prêtre[3]. »

Quant à Trezzo, son esprit inventif s'exerça surtout lorsqu'il s'agit de traiter les pierres dures qu'on lui amenait à grands frais. Les appareils spéciaux qu'il imagina restèrent un de ses principaux titres de gloire. Nous aimerions à connaître avec exactitude ces appareils, à juger de leur ingéniosité; malheureusement, nous n'en avons conservé ni un dessin ni une description minutieuse. Il s'agissait évidemment de mécanismes plus ou moins compliqués, mais dont la base ou la raison d'être était l'emploi de la poudre de diamant ou d'émeri pour user les pierres précieuses à l'aide du touret armé de la bouterolle ou de la scie[4]. « Trezzo, dit le P. Sigüenza, mit sept ans à accomplir sa tâche, et il en eût mis vingt sans les machines qu'il employa : tours, roues, scies, et autres instruments jusqu'alors inconnus, dont il se

1. Quevedo, *Historia del real monesterio del Escorial*, part. I, cap. V.
2. *Discursos*, XXIII, 889.
3. Villacastin donna au peintre Luca Cambiaso le sujet des peintures qui ornent la voûte du chœur, aussi parmi les personnages représentés dans cette *Gloire*, figure, à côté de son peintre, le maître de l'œuvre de l'Escurial.
4. Fr. Andrès Ximenez, *Descripcion del Real monasterio de San Lorenzo del Escorial*, p. 421 (Madrid, 1764).

servit pour vaincre la dureté des pierres, et surtout des huit colonnes de jaspe sanguin veiné de blanc. »

Il est précieux d'avoir sur ce point le témoignage de l'auteur lui-même. Jacopo affirme, en 1581, que les ouvriers, grâce à son invention, ont pu travailler dix fois plus vite. Il est fâcheux qu'il ne parle pas en termes plus explicites de ladite invention; sa machine n'est jamais désignée que par le mot *moulin*[1]. Il arriva que les travaux furent parfois retardés à cause du manque d'eau pour mouvoir lesdits moulins[2] qui faisaient tourner des roues de plomb où l'on avait enchâssé des diamants bruts. Voici, en effet, la traduction d'un article de livre de comptes qui renferme les renseignements les plus instructifs que j'aie pu recueillir sur ce sujet[3] :

« Par livraison du 18 mai (1589), Jacobo de Trezo *el moço* et Julio Miseroni ont reçu 83.092 maravédis pour tailler et ajuster les vitres qui vont sur la porte de la *custodia*, et pour enchâsser certains diamants bruts sur 23 roues de plomb, pour travailler les pierres de jaspes...[4] »

On mit en œuvre également une espèce particulière de scies. Nous apprenons par les comptes et surtout par l'inventaire déjà cité de l'atelier de Jacopo, que l'on sciait ainsi

1. Lettre datée de 1581, publiée par Llaguno y Amirola, *op cit.*, t. II, p. 374. Cf. nos Pièces, n° 33, où Jacopo parle des 15 appareils établis par lui dans son atelier.

2. Lettres du 30 novembre 1585 et de 1586. Voy. nos Pièces, n[os] 13 et 17.

3. Archivo de la Real Casa. Libro de la cuenta que se tiene con el dinero que se pone en el arca de las tres llaves y con lo que dellas se saca para el gasto de la custodia y retablo de la yglesia del monasterio de San Lorenzo el Real...., f° 66 v°.

4. Il est à présumer que cette machine était analogue à celle dont d'autres textes datant d'une époque alors encore voisine nous ont conservé le souvenir. Le 26 mars 1531, Matteo dal Nassaro recevait du roi François I[er] 100 écus, prix d'un vase qu'il avait exécuté pour la reine, et 50 écus « pour dresser des moulins pour faire d'autres vases ». Ces moulins hydrauliques étaient destinés à mettre en mouvement une taillerie de pierres fines qui fut installée sur la Seine; dans un document de 1534, elle est ainsi désignée : « Un moulin porté par basteaulx pour polir dyamans, aymeraudes, agattes et autres espèces de pierres... ». C'était le bateau-moulin de la Gourdaine, la première taillerie de pierres dures installée en France. « Ce bateau, dit M. de La Tour, était amarré sur le bras droit de la Seine, dans le voisinage royal des Etuves, où François I[e] avait installé son protégé Matteo. »

Voy. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*. Paris. 1902, p. 132. Cf. nos chapitres sur la monnaie de Ségovie et sur la médaille de Kevenhuller.

les pièces du piédestal de la *custodia.* Un dispositif spécial permettait d'effectuer des coupes concaves et convexes. Pour scier une pièce du piédestal de la *custodia*, chaque scie opérait chaque jour un travail évalué à un tiers de doigt; elle était manœuvrée par deux *peones* sous la direction d'un *official* qui dirigeait le travail. Chaque *peon* recevait un salaire de 2 réaux 1/2 et l'*official* de 3 réaux. On employait pour ce faire 12 réaux d'émeri par jour. De plus, on payait 1 réal l'*official* charpentier que rendaient nécessaire les échafaudages, enfin un contremaître payé 2 réaux avait la haute main sur tout ce monde. Pour scier la pièce en question, et effectuer deux des tailles horizontales nécessaires, on mettait 42 jours et on dépensait 966 réaux. Les deux autres tailles latérales, de haut en bas, demandaient 12 et 8 jours. En tout, cette pièce unique revenait au prix de 1.426 réaux.

Il y avait dans l'atelier de Jacopo 12 « machines de scies » pour faire des coupes sphériques, évaluées chacune, tant pour le cuivre, le fer, le bois et les poignées que pour l'assise des pierres, à trente ducats. Trois machines spéciales effectuaient les coupes qui « *miran al centro* », c'est-à-dire les coupes concaves ou convexes. On comptait encore 12 scies de cuivre sphériques, 4 scies de cuivre *colunares*, et des scies droites au nombre de 6. Il est à peine besoin de faire remarquer que cet outillage représente un atelier considérable et d'une importance tout à fait exceptionnelle.

Voici comment Morigia définit ces merveilles[1] : « Ce miraculeux Trezzo inventa pour le roi un moulin, au moyen duquel on scia tous les jaspes et toutes les pierres de *mischio* [2] les plus fines, les cristaux de roche, et d'autres marbres fins par le moyen de l'invention de l'eau; de plus, à coups d'eau (*sic*) il faisait travailler le fer avec quatre énormes marteaux. »

Quant aux matières nécessaires pour traiter les pierres dures, nous avons vu plus haut qu'on employait alors comme de tout

1. Morigia, *op. cit.*, lib. II, cap. IX.
2. On entendait par là une sorte de marbre veiné.

temps la poudre de diamant et l'émeri, le plomb, le tripoli, la *polea* [1], l'huile, etc.

Le diamant venait en grande partie de Lisbonne où l'on en tenait marché [2]. Mais l'éternelle question qui nous obsède, nous aussi, à la lecture de la correspondance de Jacopo da Trezzo et de Pompeo Leoni, c'est celle de l'émeri dont il semble que l'on n'ait jamais eu de quantités suffisantes. On en faisait venir de Lisbonne [3], mais surtout d'Italie. Le 10 avril 1583 [4], Pompeo avise Juan de Ybarra d'une affaire importante et pour laquelle il lui demande le secret : « J'ai su à Florence, écrit-il, qu'on peut se pourvoir d'émeri à Gênes où on le trouve à meilleur marché, parce qu'on l'y amène du Levant, comme à Venise, en guise de lest ou contrepoids pour les navires. Mon père, avisé par moi, en a fait venir de Gênes un échantillon; il l'a trouvé de la même qualité que l'autre, après épreuve. Il est clair qu'il serait fort avantageux de l'acheter à Gênes, d'où il serait plus facile aussi de l'expédier. Vous pourrez en parler à Jacopo en votre nom propre, ou vous en remettre à M. l'ambassadeur de Gênes qui pourra l'examiner, et, s'il est du Levant et de la même qualité, l'acheter et le faire embarquer. »

Il ressort d'une autre lettre de Pompeo, du 11 juin 1583, qu'on fit venir aussi de l'émeri de Navarre, pour faire face aux exigences toujours renouvelées des lapidaires [5]. Ces exigences étaient peut-être exagérées, du moins dans la forme où Jacopo da Trezzo les manifestait. On sent percer dans la correspondance de Pompeo avec son associé, et dans les lettres qu'il adresse à Juan de Ybarra, une impatience qu'il

1. Ce terme est intéressant à relever, parce qu'il nous apprend qu'on se servait alors comme aujourd'hui à ce dessein de la *potée d'étain*. On obtient actuellement le bioxyde d'étain en calcinant à l'air de l'étain jusqu'à ce qu'il soit devenu blanc. Puis on le pulvérise et on le lave par décantation. Voy. E. Jannetaz, *Diamant et pierres précieuses*, p. 148.

2. Lettre du 10 décembre 1585.

3. Lettres du 21 avril, du 7 mai 1582. L'île de Naxos, dans les Cyclades, avait des mines d'émeri déjà exploitées et réputées.

4. E. Plon *op. cit.*, p. 214.

5. Lettres de Trezzo du 22 novembre 1583, du 11 septembre 1584. Pour tous ces textes, voy. nos Pièces. L'émeri est une variété de corindon, le corps le plus dur après le diamant. On appelle aujourd'hui *égrisée* la poudre de diamant délayée dans l'huile, qui sert à un usage analogue.

ne cherche pas à cacher. « Le Sr Jacome, dit-il, me fait des reproches au sujet du manque d'émeri. Je ne sais à ce sujet que ce que m'en dit Jeronimo Mizeroni, et, d'après lui, on en aura bientôt en abondance. » Ailleurs, comme Jacopo le pressait encore de lui envoyer des ouvriers, et toujours de l'émeri, Pompeo excédé déclare que son ami est fort ennuyeux, *muy pesado*[1].

Les autres sortes de matériaux précieux qui furent employés aux différentes œuvres de Jacopo à l'Escurial : le lapis-lazuli, le cristal de roche, vinrent en grande partie d'Italie. C'est Julio Miseroni qui fut chargé par Trezzo de s'en approvisionner, à Milan principalement[2]. Le cristal taillé en longues plaques devait fournir les vitres de la *custodia*; quant au lapis-lazuli, on l'employa surtout dans les écussons, notamment sur la couronne de celui de l'empereur.

L'or nécessaire à la dorure des parties métalliques était acheté surtout à Séville. C'est l'orfèvre Hinojal qui était responsable de cette partie de l'œuvre et directeur de l'atelier de dorure[3].

Une autre question dont la solution présenta parfois des difficultés fut celle de la main-d'œuvre, et sous ce mot je comprends aussi bien les véritables collaborateurs de Jacopo que les *officiales* ou ouvriers, et que les *peones* ou manœuvres. En 1585, Jacopo fit part au roi qu'il avait besoin, pour l'aider, d'ouvriers spécialistes, et il engagea Sa Majesté à admettre à son service Jacome Trezzo *el moço*, alors âgé de vingt-deux ans, et Julio Miseroni, âgé de vingt-six ans. Ceux-ci sont personnellement les auteurs des vitres de cristal de la *custodia*, et à Julio seul sont dues cinq colonnes dudit tabernacle, l'achèvement de la coupole avec sa lanterne, plusieurs des

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. De Milan : « Suplico a V m que me disculpa con el Sr Jacome y le diga que desmita la manera de scrivir que tiene, que tambien me hecha la culpa del esmeril, sin saver dello mas de lo que Hyeronimo Miseron me dize, que creo segun entiendo lo sabrera en breve... » — Simancas, *ibid.*, de Milan : « ... le rueghe que no sea tan pesado y que se justifique mas quando quiere culpar à quien por ventura no tiene que quexarse del, y que aze por servir à Su Magd y aprovechar la compañia lo que puede... »
2. Lettres du 22 août 1585, du 10 décembre 1585 et du 15 janvier 1586.
3. Lettres du 22 août 1585, du 30 novembre 1585 et du 15 janvier 1586.

niches où sont placées les statues, et tout le piédestal[1]. Diego de Jaques et Gaspar Gutierrez en limèrent et en ajustèrent les portes[2]. Quant aux ouvriers proprement dits, et en particulier ceux qu'on appelait les *canteros*, les tailleurs de pierre, ce fut un nouveau sujet de discussions continuelles avec Pompeo Leoni, et ces querelles, d'ailleurs assez bénignes, jettent un jour assez curieux sur la vie d'un chef d'atelier à cette époque.

Jacopo da Trezzo semble avoir toujours manifesté la plus grande bienveillance et la sollicitude la plus dévouée à l'égard des gens qu'il employait; il servit toujours de son mieux les intérêts de ceux qui lui étaient attachés. C'est ce dont nous fournit la preuve une lettre du 30 janvier 1583, où il recommande à Juan de Ybarra un certain Juan Ruiz, en lui fournissant les pièces de son procès. Ce Juan Ruiz était un *official de labrar metal*, un ouvrier en métaux, qui s'était battu à *cuchilladas*, à coups de couteaux, avec un autre individu, et qui avait gratifié son adversaire d'une magistrale estocade. Il avait été condamné de ce fait à sept ans d'exil, et Jacopo intercédait auprès d'Ybarra pout obtenir du roi la grâce de son employé[3].

Les artistes de l'époque, et Titien lui-même n'est pas une exception, ont assailli sans cesse leurs augustes patrons de demandes d'argent. Dans presque toutes leurs lettres, Jacopo et Pompeo dépeignent au roi sous les plus noires couleurs l'état de leurs finances. J'ai déjà dit quels étaient les salaires accordés à nos Italiens. Mais remarquons ici que si Jacopo intervient souvent à ce sujet auprès des ministres de Philippe II, c'est en grande partie en faveur de ses collaborateurs. Un jour[4], il se plaint qu'on n'ait jamais payé un apprenti originaire d'Arganda à qui il enseigna son métier depuis six ans, qui promet de devenir un bon ouvrier;

1. *Libro de la cuenta*... déjà cité, f°s 61-66.
2. *Ibid.*, f° 64. Le même livre de comptes nous apprend que Juan Perez de Cordoba, Francisco del Gasto, Antonio Pablo et Diego de Jaques firent ensemble pour San Lorenzo un *facistol*, un lutrin de métal, en 1588.
3. Voy. nos Pièces, n° 11.
4. Lettre du 11 septembre 1584. Voy. nos Pièces, n° 12.

celui-ci lui sert de domestique, et on a pris prétexte de ce fait pour lui refuser un salaire particulier; or, il y a neuf mois qu'il travaille à la *custodia*. De même, un des frères de Julio Miseroni, Jeronimo sans doute, qui est venu de Milan et qui travaille à la *custodia* depuis sept mois, n'a pas été payé non plus. Dans la même lettre, Jacopo mande au roi que l'un de ses cinq ouvriers a quitté son service et qu'un second veut s'en aller aussi, à cause de la modicité de leur salaire. Or, sur ce point, Ybarra ne veut pas entendre raison.

Ailleurs[1], Jacopo nous apprend qu'il a pris pour aide un nommé Antonio Fasol, qui lui rend grand service dans le travail des écussons. Jacopo lui donne sept réaux par jour; il en mériterait selon lui plus de dix. Mais « il ne travaille pas par intérêt ».

Nouvelle réclamation en 1586, en faveur des ouvriers qui ont fait les portes de l'autel de San Lorenzo, et qui ont bien souffert du manque d'eau au moulin. Ce jour-là, le roi prescrit de donner à Jacopo 500 ducats.

Notons enfin une dernière intervention de Jacopo, en 1588, au profit de Pedro Castel, qui, depuis la mort de son frère, a travaillé au retable en bon ouvrier, bien qu'il ait le plus grand désir de retourner chez lui, vivre avec sa femme. Il mérite une compensation. Pedro Belan, appareilleur du retable, mérite également une gratification.

Il est d'ailleurs certain que le travail exigé des ouvriers fondeurs tels que ceux qu'employaient Trezzo ou Leoni, était assez pénible et même dangereux. La fièvre dans laquelle les exigences du roi entretenaient tout ce personnel, était assez épuisante pour causer de graves maladies, lors même que des accidents ne survenaient pas à l'improviste pour décimer *officiales* et *peones*. C'est ainsi qu'un certain Pedro Garcia de la Vega, après avoir travaillé pendant dix ans à la *custodia*, se vit affligé d'un mal qui le prit aux jambes, si pernicieux qu'on le renvoya par deux fois à l'hôpital d'Anton Martin, comme incurable. Il adressait un placet au roi le 25 septembre 1590, pour obtenir des secours, et sa requête était appuyée

1. Lettre du 15 janvier 1586. Voy. nos Pièces, n° 17.

de l'attestation de deux chirurgiens de Philippe Benavides, *tapiçero mayor del rey*, et du jeune Jacome de Trenço (sic : *en la casa de mi tio*) [1].

Jacopo da Trezzo intervint personnellement pour faire accorder aux ouvriers italiens la somme d'argent nécessaire pour qu'ils pussent retourner dans leur patrie. Sa bienveillance était jugée excessive par Pompeo Leoni. Jacopo reprochait à son confrère d'être trop exigeant et trop dur. « C'est lui qui est la dupe de ses ouvriers », répondait Pompeo à Ybarra [2].

Nous serions plus disposés à nous ranger à l'avis du fougueux Pompeo, à propos d'une affaire où Trezzo dut mettre en effet à l'épreuve la patience de son associé. A peine arrivé en Italie, Pompeo partit à Rome, en quête d'ouvriers. Peu après, il mande à Ybarra que, comme l'écrit Jacopo, il serait bon en effet de faire venir des tailleurs de pierre (*canteros*) de Saint-Pierre de Rome, et d'écrire au duc d'Olivares à ce sujet, ou bien de faire écrire par le cardinal à des amis. Ce voyage à Rome ne fut pas inutile : le 31 décembre 1582, Pompeo avait trouvé 10 *canteros* florentins, 6 à Florence et 4 à Rome. Ils sont plus travailleurs et plus sobres que les Lombards, fait-il remarquer.

Ces ouvriers étaient destinés en partie à travailler à l'Escurial [3]. Et c'est à ce moment que commencent à se manifester les exigences de l'impatient Jacopo, qui ne cesse plus d'accabler de réclamations son malheureux associé. Le 10 avril 1583, Pompeo écrit à Ybarra qu'il a mis en route à grand'peine, faute d'argent, les susdits *canteros* de Rome. A Florence, d'autres les attendaient avec deux sculpteurs et un orfèvre. On n'a pu en trouver davantage à cause de l'élévation des

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 7.

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 25 avril 1586 : « ... Y si Jacome ha dicho que yo soy recio y que me llevo mal con los oficiales, podria ser que lo dixesse porque el se lleva tan bien con ellos que los estraga... »

Je n'ai pu songer à mettre intégralement sous les yeux du lecteur le texte de toutes les lettres de Pompeo que l'on trouvera citées ici ; l'appareil justificatif de ce volume s'en fût trouvé démesurément grossi.

3. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 8 septembre 1582 à Juan de Ybarra : « ... Escrivo al Sr Jacome como me voy a Roma por officiales para la obra de aqui y para embiar al Escurial, que yo se son menester y me los pide... »

prix. En arrivant à Parme, au passage d'un gué, un accident connu par la relation qu'en a donnée Pompeo et publiée par E. Plon, priva la compagnie de l'orfèvre, qui se noya.

Cependant, les lettres de Jacopo se faisaient pressantes. Le 22 juillet 1583 [1], Pompeo perd une première fois patience. « Que Jacopo cesse d'écrire sur ce ton, mande-t-il à Ybarra. Il se plaint qu'on ne lui envoie point les ouvriers ; mais d'abord, on a dû en congédier un certain nombre, et les autres hésitent encore à s'embarquer pour l'Espagne. Enfin, il faut s'assurer le passage et tout cela prend du temps. »

Le 2 septembre de la même année, nouvel accès d'impatience. Jacopo presse encore son collègue de se hâter. « Il exagère, s'écrie Pompeo; qu'il se calme un peu, il est fort ennuyeux [2]. » Son meilleur ouvrier, César, est parti pour l'Escurial où il doit se concerter avec Hinojal, au sujet sans doute de la dorure des statues [3].

Le 30 septembre 1583, l'affaire est de plus d'importance. Jacopo a encore demandé qu'on lui envoie 12 *canteros* outre les 9 qui sont déjà arrivés en Espagne. Pompeo les a fait venir, mais ils sont arrivés trop tard pour pouvoir s'embarquer immédiatement. Là-dessus, Jacopo écrit de ne pas les faire partir car il n'en a plus besoin. « Voilà 250 écus de perdus, écrit Pompeo à Ybarra, que faire [4] ? » Le 11 novembre, nous

1. Lettres du 21 septembre 1582, du 3 octobre 1582, du 17 janvier 1583, *ibid.*

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 22 juillet 1583 : « ... Una carta tengo de Jacome en que se quexa que yo no l'embio la jente y obra y que he hecho poca provision en ocho o diez hombre. A lo uno digo que Vm bien save que si no hay pasaje es por demas embiarlos, y mas en felagas o navios que fuera del flete que seria menester pagarles es peligrosa cosa, y que a jente que son nuevos en pasajes no se quieren determinar en hir... »

Lettre du 20 août 1583 : « ... Tambien embiare los officiales posibles por que el Sr Jacome me los pide con mucha ystancia, diziendome que se han muerto y hidos muchos... »

3. Simancas, *ibid.* Lettres du 2 septembre, du 16 septembre 1583. « ... Jacome es tan pesado que asta aqui me muele y cada vez alla nuevos envenciones : agora sale con dezirme que yo escrivo ay que no se de a sus officiales mas del salario ordinario y a el que hazer mal en no contentarle a el..... Yo embie Cesar ques el official mejor que tenia en casa... »

4. Simancas, *ibid.* « ... Y estando en esto, escribe Jacome que no los embie por quanto ha dado la obra a destajo y que no los ha menester sin hazer cuenta de la orden que havia dado. Supplico Vm me haga merced que libre mas de embiar los porque yo debaxo de Dios no les puedo dar que hazer aca porque lo que queda es toda obra de plateros y tales, y perder 250 escudos, no creo que Vm lo mandara... »

apprenons qu'il a pris le parti de les envoyer quand même : « On trouvera toujours à les utiliser, et on ne pourrait plus les congédier. »

A Milan même, le recrutement donnait fort à faire aux chefs d'atelier. Pompeo annonce un jour à Ybarra que son père est parti à Venise chercher des sculpteurs et des ciseleurs, et il ajoute une réflexion qui mérite d'être relevée : « C'est un art qui se perd aujourd'hui en Italie[1] ». Parmi les gens employés à l'exécution des ornements en bronze doré, Pompeo cite Francisco del Gasto et Domingo Martin.

On fit venir aussi des Flamands. Gaspar del Castillo, qui était au service de Don Sancho de Padilla, ramena de Flandres Juanes de Vitelu, domestique de Jean de Lastour; il alla également à Anvers, où il ne trouva personne à embaucher à cause des guerres récentes[2].

Juan de Valencia à Madrid, Gaspar del Castillo à Milan, surveillaient attentivement la marche des travaux et rendaient compte au roi des dépenses effectuées. En Espagne, cette surveillance ne paraît pas avoir été fort gênante pour Jacopo, soit qu'il l'ait éludée de quelque façon, soit qu'il ait été d'un naturel prompt à s'en accommoder. Au contraire, elle parut insupportable à Pompeo Leoni, qui donne cours à sa mauvaise humeur dans la lettre qu'on va lire[3] :

« Le duc est venu ici avant-hier, pour visiter les travaux et faire son rapport, et je certifie à Votre Grâce qu'on tient des comptes aussi réguliers qu'il est possible; là-bas [à Madrid] il n'en est pas de même, et il n'en a jamais été ainsi, car on m'a dit que le seigneur Valencia a dû cesser ses visites à cause de mon collègue [Jacopo], ou du moins que s'il en a fait, ce fut seulement de loin en loin. Ici, ils ne sortent pas de chez moi; et je vous jure très chrétiennement que je m'en

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 9 juin 1584. « ...No se alla, que esta perdido esta arte tambien en Italia adonde solia florecer... »
2. Simancas, *ibid.* Lettre du 15 novembre 1585.
3. Simancas, *ibid.* Lettre de Pompeo du 25 avril 1586. Le duc en question est le duc d'Olivares.

réjouis, mais je voudrais que ce ne fût pas avec tant de faste, tant de domestiques et tant d'apparat. Le duc a appris que cela me contrariait de voir venir tout Milan, et maintenant il me fait la grâce de venir me voir avec seulement trois ou quatre personnes, aussi je puis les recevoir tout taché et plein de poussière, tandis qu'auparavant j'étais obligé de me nettoyer et de m'arranger pour ne pas avoir l'air d'un charbonnier ou d'un ouvrier. Que Votre Grâce soit bien convaincue que je suis aussi simple et aussi humble qu'il convient, mais par instants, je perds patience quand je vois certains embarras qui entravent notre marche, et surtout quand il me faut avoir affaire à des gens qui veulent me gourmander sans que je sache même à qui j'ai affaire. »

Une autre fois, le 29 mars 1586, Pompeo se plaint avec plus d'acrimonie encore de ce qu'il nomme l'inquisition dont il est l'objet. Gaspar del Castillo vient à l'atelier trois et quatre fois par jour. « Et maintenant, voici que le duc m'envoie un certain Julio Dardanon, qui arrive sur un cheval à housse de velours, accompagné de quatre ou cinq domestiques, et qui entre chez moi, appelant tous les ouvriers par devant lui pour leur demander : Combien gagnez-vous par jour? Qui êtes-vous? Que faites-vous? Où habitez-vous? Et tout se passe en ma présence, et je suis interrogé aussi, de sorte que c'est lui qui est le patron et moi son valet. Je m'en suis pris à lui et je lui ai dit que puisqu'il était chez moi plus souvent que moi-même, je n'avais qu'à m'en aller; il m'a répondu que peu importait, que mes ouvriers travailleraient bien sans moi, et d'autres choses du même genre et pire encore... [1] » Excédé, Pompeo s'est plaint au duc, et il s'est décidé, si ces vexations continuent, à « faire quelque sottise » ou à partir en Espagne pour adresser sa requête à Sa Majesté.

Une autre cause de retard et d'impatience venait des trop nombreux chômages imposés par les fêtes d'obligation. Dans la lettre qu'on vient de traduire, Pompeo informe Juan de

1. Simancas, *ibid.*

Ybarra qu'il a demandé l'autorisation de travailler durant les fêtes de l'archevêque. Cette autorisation lui a été refusée pour le dimanche, mais accordée pour les autres jours.

Enfin, un dernier obstacle vint retarder l'avancement de l'œuvre, ce fut la fièvre pourprée, le *tavardillo*, dont plusieurs ouvriers furent atteints et dont deux moururent. Le père et la mère de Pompeo en souffrirent également; quant à lui, il paraît que la goutte l'immobilisait de temps en temps, de même que son collègue Jacopo [1].

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettres du 31 décembre 1582, du 21 mai et du 10 septembre 1588. L'un des fils de Pompeo travaillait avec lui, mais sans salaire; l'autre, le futur docteur Leoni (Voy. Plon, *op. cit.*) était étudiant à Bologne. Voy. lettre du 27 mars 1587.

CHAPITRE II

L'Escurial *(suite)*. Le tabernacle. Les statues du retable. Les mausolées de Charles-Quint et de Philippe II.

Le 30 novembre 1585, Jacopo poussait un premier chant de victoire : la *custodia* était terminée ! « Je ne dis rien de la *custodia*, écrit-il au roi, parce que je pense qu'on aura écrit à Votre Majesté comme quoi elle est terminée, sauf la dorure de quelques pièces qui reste à faire, à cause du manque d'or; mais on en attend de Séville incessamment; l'orfèvre aussi a été malade ces jours derniers, mais il est rétabli maintenant. Je dirai seulement à Votre Majesté que ma maison a l'air d'un jubilé (*sic*), tellement il y vient de monde, ce que je puis empêcher, et certes, Sire, je promets à Votre Majesté que la *custodia* offre un sujet de contentement extraordinaire aux yeux et à l'esprit. L'Impératrice [1] l'a vue très à loisir et en a été fort satisfaite, de même que l'archevêque de Tolède. »

C'est le 17 juin 1586, d'après Fray Antonio de Villacastin [2], que l'on finit d'édifier la *custodia* à la place qu'elle occupe aujourd'hui. Enfin, sur l'ordre du roi, on plaça à l'intérieur du grand tabernacle une petite custode faite de jaspes de couleurs différentes, œuvre également de Jacopo [3].

Avec la forfanterie qui est la note dominante aussi bien des Mémoires d'un Benvenuto Cellini que de la correspondance

1. L'impératrice Marie, veuve de Maximilien II, retirée en Espagne. Voy. notre paragraphe sur sa médaille.
2. *Efemerides* conservés à la Bibliothèque de l'Escurial, fº 93 rº.
3. *Memorias* de Fray Juan de San Geronimo, publiés dans les *Documentos inéditos para la historia de España*, t. VII, p. 403. Fray Juan de San Geronimo fut chargé par Philippe II de tenir le livre de comptes de l'Escurial. Il était à l'Escurial dès 1562. Il y rédigea les *Actos Capitulares* depuis cette date jusqu'au 5 juin 1590.

d'un Leone Leoni, Jacopo da Trezzo a pris soin de dire plus explicitement encore tout le bien qu'il pensait de son propre génie et de ses travaux. Il met au service de sa vanité une naïve recherche d'expression qui donne quelque saveur à ses longues épîtres écrites en un espagnol fortement mâtiné d'italien. En voici un exemple :

« Sérénissime, Catholique et Royale Majesté, les Grecs et les Romains avaient en telle estime les œuvres de sculpture et prisaient à un tel point les artistes eux-mêmes que lorsqu'on leur présentait des statues de marbre ou de métal, ou peintes, ils ne voulaient pas qu'on y fixât de prix, car il leur semblait qu'aucune somme d'argent ne suffirait à les payer. Combien davantage ne doit-on pas estimer cette *custodia* qui est unique et qu'on n'arriverait pas à exécuter avec tous les trésors du monde, sans la ressource des admirables inventions qui ont permis de la réaliser...[1] »

Le roi écoutait avec bienveillance ces dithyrambes. Une autre épître de Jacopo[2] n'est tout entière qu'un éloge enthousiaste de cette *custodia* terminée contre toute prévision en six ans seulement, avec une dépense de 80.000 ducats en tout. Or, ajoute Jacopo, il s'est trouvé à Rome un maçon qui a inventé un système pour déplacer une pyramide. On lui a donné en récompense le titre de comte et une pension de 3.000 ducats, bien qu'après tout son invention ne fût pas inouïe, puisque la pyramide en question venait d'Égypte. A lui, Trezzo, pour cette *custodia* inappréciable, tant par sa valeur propre qu'à cause des inventions prodigieuses que nécessita son exécution, on n'a fourni qu'une pension de 18.000 ducats, et les ministres prétendent que c'est encore trop pour sept ans de travail et d'efforts ininterrompus.

Sans rabaisser l'ingéniosité et la patience de notre lapidaire, il faut convenir qu'ici son innocente vanité l'entraîne un peu loin. Le « maçon » en question n'est autre que le célèbre architecte Domenico Fontana, et quant à l'exploit auquel

1. Lettre publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, et déjà citée au début de la présente étude.
2. Lettre datée de novembre 1587. Voy. nos Pièces, n° 18.

Trezzo fait allusion, ce n'est rien de moins que l'érection restée fameuse de l'obélisque de Saint-Pierre de Rome. Nul n'ignore que Sixte-Quint, peu après son avènement au trône pontifical, en 1585, avait chargé Fontana de faire transporter en face de la basilique cet obélisque venu d'Égypte effectivement et érigé par Caligula en l'honneur d'Auguste et de Tibère. Il se trouvait alors tout près de l'emplacement de la sacristie actuelle, sur l'ancienne *Spina*, c'est-à-dire dans la partie médiane du cirque *Gaianus* que Néron fit achever. Or, d'autres papes avaient eu longtemps auparavant l'idée d'effectuer ce déplacement, mais les ingénieurs consultés, et parmi eux un Michel-Ange et un San Gallo, avaient déclaré l'entreprise irréalisable. Seul, sous le pontificat de Grégoire XIII, Camille Agrippa, soutenu par le protonotaire apostolique Mercati, avait imaginé un appareil qui assurait, disait-il, la réussite. On n'avait pas osé tenter l'expérience. C'est le 12 septembre 1586 que la tentative périlleuse de Fontana fut couronnée de succès au prix d'efforts prodigieux. « Fontana fut récompensé comme il convenait ; le Pape le nomma noble romain et chevalier doré, le gratifia d'une chaîne d'or, de dix prébendes rendant 400 écus, et d'une rente de 2.000 écus ; il lui fit don en outre de tout le matériel qui avait servi au transport, et dont la valeur dépassait 100.000 francs. De son côté le conseil communal, pour reconnaître son grand talent à transporter des pyramides, lui décerna une médaille d'or qui devait lui être remise en séance publique [1]. » Tout commentaire est superflu, et le dédain joué, de Trezzo, pour le maçon qui déplace les pyramides nous fait sourire. « Une telle opération, dit M. Rodocanachi, était pour l'époque une merveille. »

Pour contrôler ces éloges enthousiastes, nous donnerons ici la description de l'état actuel de ce tabernacle qui passe encore de nos jours pour « le joyau le plus précieux du

1. E. Rodocanachi, *Les Monuments de Rome*. Paris, 1914, in-4, p. [illegible] sqq. avec de nombreuses gravures. Cf. Annibale Fontana, *Del Modo tenuto nel trasportare l'obelisco vaticano e delle fabriche fatte da Nostro Signore Sixto V*. Rome, 1589.

temple, au point de vue matériel comme au point de vue artistique[1]. » (Pl. IV.)

Conçu, comme nous l'avons vu, par Herrera, le monument est en parfaite harmonie avec l'ensemble de l'édifice où il se trouve placé. Les maîtres austères de l'*estilo desornamentado* en ont surveillé l'exécution. Sa richesse réside presque uniquement dans les matières précieuses qui le composent, et sa beauté dans les proportions, dans l'harmonie des marbres et des jaspes juxtaposés. La décoration proprement dite se réduit à huit chapiteaux et treize statues en bronze doré, outre lesquels pas une sculpture, pas un feuillage ne prêtent leur grâce à ces lignes froides et ne viennent attendrir la dureté de ces pierres d'une somptuosité glacée.

C'est peut-être ici le lieu de citer les vers de Juan de Arfe, le maître orfèvre, dont les mains produisirent tant de précieuses monstrances, si peu semblables à celle-ci[2] :

Custodia es templo rico, fabricado
para triunfo de Cristo verdadero,
donde se muestra en pan transsubstanciado
en que esta Dios y Hombre todo entero,
del gran Sanctum Sanctorum fabricado
que Belseleel, artifice tan vero,
escogido por Dios para este efecto,
fabrico, dandole el intelecto.

La *custodia* de l'Escurial est un temple entouré d'un portique circulaire à huit colonnes d'ordre corinthien, en jaspe sanguin, orné de chapiteaux en bronze doré. Ce portique entoure un édifice octogonal. Deux de ses faces, celles qui sont placées dans le prolongement de l'axe de la basilique, sont percées de grandes baies surmontées d'un fronton triangulaire et munies de vitres de cristal. Au-dessus de chaque fronton s'ouvre un œil-de-bœuf vitré. Les quatre faces qui se trouvent entre les fenêtres sont creusées en forme de niches où ont été placées des statues d'apôtres en bronze doré;

1. Fr. Juan Lazcano, *El Escorial*, in *la Ciudad de Dios*, 1898, p. 178.
2. Juan de Arfe, *De varia commensuracion para la esculptura y arquitectura*. Séville, 1585. Voy. Céan Bermúdez, *Diccionario*, art. *Arphe*. Cf. Cruzada Villamil, in *El arte en España*, Madrid, 1865, t. III, p. 174-196.

celles de saint Pierre et de saint Paul sont placées de chaque côté de la baie principale [1].

Au-dessus de la colonnade se trouve une frise surmontée par un entablement circulaire soutenu par des corbeaux moulurés. Cet entablement supporte huit bases correspondant aux huit colonnes placées en dessous, et sur lesquelles se dressent huit statues d'apôtres en bronze doré. Sur l'entablement circulaire qui correspond en retrait aux bases des statues, s'élève le *cimborium* à huit pans, supportant une lanterne circulaire, couronnée par une petite coupole et flanquée de huit contreforts.

La coupole est surmontée d'une boule où se dresse la statue en bronze du Christ ressuscité. On lit encore sur les plaques de bronze qui ornent à l'extérieur les portes vitrées du grand tabernacle, l'inscription suivante : IESV CHRISTO SACERDOTI AC VICTIMÆ PHILIPPVS REX DIC. OPVS IACOBI TREZI MEDIOLANENS TOTVM HISPANO E LAPIDE.

Sur le piédestal de la porte du tabernacle intérieur avait été gravée cette autre inscription, rédigée comme la première par le savant Arias Montano : HVMANÆ SALVTIS EFFICACI PIGNORI ASSERVANDO PHILIPPVS II REX DIC EX VARIA IASPIDE HISPANIC TRITII OPVS.

Le roi faisait là un honneur insigne à Jacopo da Trezzo, en lui permettant d'associer son nom au sien en un lieu aussi sacré, dans le Saint des Saints.

Par les portes vitrées qui se trouvent dans l'entrecolonnement du bas, on aperçoit la custode intérieure, qui forme un petit édifice carré, composé de colonnes de jaspe supportant

1. Voici la description qu'en donnait Jehan Lhermite dans son *Passe-temps* (éd. Ruelens, t. II, p. 29) en 1597 : « Tel habitacle est cestuy-cy, auquel le roy des royz se repose. Son pourpris et sa forme est ronde, en figure d'un petit temple, et a depuis le peane jusques au dernier point du pinacle 15 piés de haulteur, d'architecture corinthe, et l'invention est du devant nommé Juan de Herrera, second architecte qui fust de ceste fabrique. Son matériel n'est autre que des pierres extraordinaires qui n'aguere sont esté descouvertes et trouvées au terroir d'Espaingne, si belles et si dures, que pour les travailler et polyr, en a fallu user de differentes inventions, dont un certain milanois appellé Jacomo de Trezzo (qui en cest art a excellé à tous autres) a bien employé son bon et rare esprit et entendement : et encores a esté besoing d'en user de la pouldre de diamans pour en venir au dessus. »

une coupole en bronze doré. « C'est là, dit Quadrado[1], une œuvre pauvre et insignifiante, si on la compare à celle qu'ont détruite les Français, qui était garnie d'or et de pierreries. » C'est encore Herrera qui avait dessiné le plan de cette custode intérieure, que Jacopo da Trezzo exécuta[2]. Richard Ford, en parlant de ce monument, le qualifie d'une des plus belles œuvres d'art qui existent en Espagne, et peut-être dans le monde entier. « Cette glorieuse œuvre d'art, ajoute-t-il, qui exigea tant d'années de travail, fut détruite en cinq minutes par les sapeurs à longue barbe de La Houssaye, qui la fit détruire pensant qu'elle était d'argent doré; puis, bien qu'il ne fût pas un Ezéchias, il en abandonna le bronze une fois fondu, sans valeur, comme *nehuslan.* »

E. Plon, ému de cette accusation portée par un étranger contre les troupes françaises, écrit ceci à ce propos : « Richard Ford... se complaît à en faire un éloge d'autant plus pompeux qu'il le prétend détruit par les Français. Pour constater l'inexactitude du roman imaginé par Ford, il suffit de se reporter à la gravure qu'Antonio Ponz a donnée de la pièce dans l'édition illustrée de son *Viaje de España*, II, 20, et de regarder ensuite l'œuvre de Jacopo da Trezzo, placée encore

1. Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España*. Madrid, 1863, t. I, p. 136.

2. Llaguno y Amirola, *op. cit.*, t. II, p. 30, n. 1. Voici la description qu'en donnait Jehan Lhermite (*Passe-temps*, éd. Ruelens, t. II, p. 29) : « Au mitant et au dedans de cette custode, y a encores un'autre plus petite mais non de moindre estime et valeur et est sa forme quarrée. La peane est de bronze doré, ayant dessobz icelle quelques petites et secretes rouettes sur lesquelles on la tyre à soy, sans qu'à peine l'on s'en aperçoit. Ceste peane est fort bien elabourée selon l'art de l'architecture, et fort richement aornée des petites quarrures qu'il y a tout alentour de jaspe fine. Sur ceste peane s'assiet la custode d'argent, qui est de l'ordre dorique, et sont ses colonnes d'un jaspe rouge semblable à corail, et fort bien polyes, et derrière les colonnes y a de gros piliers quarrez tout d'argent entremeslé de jaspe, dont les bases et chapitelz sont de fin or esmaillié, et sont les architraves frises et cornises de fin argent, le tout fort bien elabouré, y ayant par le frize certains partissements avecq des belles et precieuses pierres, comme sont des esmeraux, rubyz et d'autres, et le deseur, qui est le ciel aussi tout d'argent fort bien elabouré et tout plain de belles pierres, et sur le tout un fort beau pinacle, aussi tout d'argent et sur chasque colonne dessusdictes une pyramide d'un esmeral fort richement garny en or et fort curieusement esmaillé. Et aceste custode tout alentour ses verrières de fin cristal de roche, la moindre pierre desquelles a plus d'une grande paulme de quarrure, qui est une chose inestimable, et dedans ceste-cy est enserré un grand vaisseau artificieusement et très polyement faict d'une très fine pierre bien extraordinaire, et finalement dans cestuy-cy un autre vase de fin or, auquel repose ce grand et souverain bien, Jesus-Christ, notre Redempteur et unique consolation. »

de nos jours au maître-autel de San Lorenzo. La vérité est qu'elle a été restaurée sous le règne de Ferdinand VII[1]. Malheureusement, la vérité est autre. Le tabernacle intérieur, œuvre de Jacopo da Trezzo, a bel et bien été détruit pendant la guerre de l'Indépendance; il n'a pas été restauré, mais remplacé par un autre sous Ferdinand VII et celui que nous voyons aujourd'hui à travers les portes vitrées de la *custodia*, n'est qu'une reproduction de l'ancien[2].

C'est ce dont fait foi un compte rendu détaillé, véritable mémoire d'entrepreneur, de toutes les réparations qui furent exécutées au monastère de 1824 à 1827[3]. Il nous apprend qu'on dut consolider le piédestal du tabernacle, réparer les huit colonnes de jaspe, leurs bases et leurs chapiteaux, refaire des moulures, des fleurons en bronze doré à la corniche supérieure, remplacer des ornements de métal sur la coupole et la lanterne qui la surmonte, enfin et surtout, placer au centre du tabernacle, sur la base de marbre, un petit temple d'une exécution nouvelle, d'ordre ionique, à huit colonnes, sur un socle de bronze, muni de roues intérieures[4]. C'est

1. E. Plon, *op. cit.*, p. 388. Cf. Richard Ford, *A handbook for travellers in Spain*, t. II, p. 754. Le texte de Ford, lorsqu'il parle de l'Escurial, fourmille de réminiscences bibliques; le mot *nehustan* dont on vient de le voir se servir est un terme chaldéen qu'on trouve dans les Écritures et qui signifie *airain*. Quant au commandant des sapeurs sacrilèges, c'est le général Lebrun de la Houssaye (1760-1846) général de brigade en 1805, général de division après la campagne de 1806-1807, envoyé en Espagne en 1808. Le pillage de l'Escurial eut lieu en décembre 1808. Voy. Robinet, Robert et Chaplain, *Dictionnaire de la Révolution et de l'Empire*.

2. La destruction et la restauration de la *custodia* sont confirmées par D. Sebastian de Miñano qui écrivait en 1826 : « El precioso tabernaculo propio de este lugar fue destrozado en tiempo de la desastrosa guerra de la Independencia a fuerza de golpes y de palancas, hasta que se encontró la clave y manera de desarmar lo... A pesar de la gran desconfianza que manifesto de su habilidad D. Manuel José de Urquiza, no pudo menos de obedecer las ordenes de S. M. y se resignó a emplear todos sus esfuerzos para llevar a cabo una empresa capaz de acobardar al profesor mas diestro... no esta lejos el dia en que [nuestros lectores] la vean otra vez reparada y puesta en su lugar con la misma perfeccion que tenia antes de ser destrozada... » *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*. Madrid, 1826, t. III, p. 381.

3. Madrid, Archivo de la Real Casa. Razón individual de las piezas de bronce y marmoles que se han executado para la reedificación del tabernaculo del real monasterio de S. Lorenzo del Escorial cuya obra se dignó el Rey N. S. poner a mi cuidado, lo que he verificado de su real orden desde 16 de Abril de 1824, hasta 31 de Diciembre de 1827.

4. Voici les termes espagnols : « Asimismo se ha colocado en el centro, sobre el macizo un templete de nueva execucion del orden ionico con ocho columnas... sobre un zocalon de bronce con sus ruedas interiores... »

D. Manuel de Urquiza qui, sur l'ordre de Ferdinand VII, prit à tâche d'effectuer ces délicates réparations.

Il ne peut donc subsister aucun doute quant à l'identité de la custode intérieure de San Lorenzo; il n'est que trop certain que l'un des morceaux les plus célèbres de l'œuvre de Jacopo da Trezzo a disparu. D'après Quevedo, il fut procédé méthodiquement au pillage de l'Escurial [1], et l'on envoya à Madrid soixante-treize caisses qui contenaient les trésors dont les envahisseurs l'avaient dépouillé. Un certain Quillet « el impio Francés » était chargé de l'opération; il se hâtait de faire emballer les objets d'art qu'il trouvait dans le monastère : peintures, statues, livres de chœur, tout devait être par la suite transporté à Paris. Avec l'autorisation du *Gobierno intruso*, du roi Joseph, il réquisitionnait chevaux et charrettes dans tous les villages voisins, de sorte qu'on réunit trois cent cinquante attelages qui se mirent en route pour Madrid « chargés des objets précieux que la générosité et la grandeur des monarques d'Espagne avaient accumulés là en l'espace de deux siècles, ne laissant que le squelette de cette merveille [2] ». Du moins possédons-nous une description détaillée du chef-d'œuvre ainsi détruit [3] :

« Il y a à l'intérieur du tabernacle une autre custode, qui a un peu moins d'une aune de hauteur avec son socle, et plus d'une tierce de carré. Les chapiteaux et les bases des colonnes sont d'or émaillé, de même les triglyphes, gouttes et métopes sont de fines émeraudes. Sur la corniche s'élève une autre coupole semblable à celle du grand tabernacle, surmontée

1. José Quevedo, *Historia del real monasterio de San Lorenzo*. Madrid, 1849.

2. Jehan Lhermite dans son *Passe-temps* (éd. Ruelens, t. II, p. 86) reproduit une lettre à lui adressée en 1597, par Antonio de Villacastin alors aveugle, d'où j'extrais ces lignes : « En el qual retablo esta una custodia que labro Jacome de Trezo, de ricos marmores, de oro, plata y bronce dorado a fuego que se dize costo mas de 50,000 ducados labrar y traer las piedras de diversas partes. Tiene dentro de si otra custodia pequeña labrada muy pulidamente de los dichos materiales que costo de labrar solamente 14.000 ducados. »

3. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. G 139. Relacion sumaria de las cosas mas particulares que ay en el edificio de San Lorenzo el Real metiendo tambien en quenta desta real fabrica las casas circumvesinas... Ce manuscrit n'est pas daté, mais remonte vraisemblablement à la première moitié du XVIIe siècle; ce n'est qu'un abrégé de l'Histoire de l'Escurial par le P. Sigüenza. Voy. *Historia primitiva del monasterio del Escorial*, p.p. D. Miguel Sanchez y Pinillos. Madrid, 1881, p. 445 sq.

d'une lanterne. Les piédestaux qui ont leur assise sur la corniche sont d'une pierre rouge comme le sang vif, les moulures de la base et de la corniche sont d'or. Les pyramides par lesquelles se terminent les pilastres et les colonnes sont de la même pierre, et garnies d'or émaillé. Les boules qui les surmontent sont également d'or émaillé, et tout ce qui est moulure, décoration et compartiments est en or. Le sommet de la coupole, ou fleuron, porte en son milieu une émeraude ronde, et à l'intérieur, comme clef de voûte, se trouve une topaze très fine, cerclée d'or... A l'intérieur de cette seconde custode se trouve un précieux vase d'agate, avec des anses et un pied d'or; sur le couvercle, on voit un gros saphir. Au dedans est placé un autre vase où est déposé le Saint-Sacrement... »

Par un escalier intérieur, on accède à une chambre située derrière le tabernacle, et par où le prêtre vient déposer dans le *viril* le Saint-Sacrement. Cette chambre a ses parois revêtues de quatre histoires peintes : *la Chute de la manne dans le désert*, *la Pâque juive*, *le Sacrifice d'Abraham et Melchisédec et le Repas miraculeux du prophète Elie*. « D'un côté, on voit les fils d'Israël sortant pour recueillir la nourriture tombée du ciel, à laquelle ils ne surent donner d'autre nom que l'expression de leur admiration, en disant *manhu*, qui veut dire : qu'est-ce que cela? En face se trouve l'agneau pascal que l'on mangeait avec des laitues sauvages et le bâton à la main, en voyageur. Sur l'autre face, on voit le vénérable père Abraham payant et offrant les dîmes des victimes de Melchisedech, et faisant un sacrifice qui durera pour toujours. En face, il y a ce pain mystérieux que donna l'ange au prophète Hélie. »

Sur la voûte de la coupole, le peintre Pellegrino avait peint un arc-en-ciel qui fut son chef-d'œuvre au sens propre du mot : *la muestra que hizo de su mano y saber*[1].

1. « ... En los 4 lados de la ventana que da luz a la custodia estan quatro historias a proposito del misterio que alli se enciera; en un lado se veen los hijos de Ysrael salir a cojer el manjar del cielo, què no le supieron poner otro nombre a un combite tan regalado sino el de su admiracion, diziendo *manhu*, que quiere desir : que es esto? En frente esta el cordero pascual que se comia

Enfin, on plaça à l'intérieur du tabernacle des médailles et des topazes gravées reproduisant les traits de Sa Majesté[1].

C'est à tort que M. Plon a supposé que les petites statues d'apôtres qui décorent la *custodia* étaient l'œuvre de Jacopo da Trezzo. C'est un fait avéré qu'on ne peut attribuer en propre à notre sculpteur aucune des statues de l'Escurial. Toutes celles qu'on admire dans la *capilla mayor* de San Lorenzo sont, sans exception, l'œuvre des deux Leoni et ont été exécutées en Italie, sauf celles des mausolées impérial et royal.

Dès l'année 1580, il fut question d'envoyer Pompeo Leoni à Milan pour y fondre ces statues de bronze[2]. Mais on avait déjà commencé dès longtemps à travailler pour San Lorenzo dans l'atelier que le vieux Leone avait ouvert dans sa maison de la rue dei Omenoni et qui surprend encore le passant par ses géants de pierre voûtant leurs épaules énormes et par le satyre symbolique qu'un lion déchire au-dessus de la porte d'entrée.

« Il est nécessaire, disaient les associés dans un acte déjà cité[3], que Pompeo aille à Milan pour fondre tout ce que son père a déjà commencé, c'est-à-dire quinze figures de bronze de grandeur double du naturel, et cent vingt bases et chapiteaux, tout l'ornement dudit retable et des collatéraux en bronze, ce qui coûte fort cher, parce qu'il entre dans l'alliage beaucoup de laiton fin et d'étain, et pour faire ces statues, bases et chapiteaux, il faut beaucoup de matériaux coûteux

con lechugas silvestres y baculos en las manos a guisa de caminantes; a la otra banda esta el gran padre Habrahan pagando y offreciendo las desimas de la victima de Melchisedec y haciendo un sacrificio que durara para siempre; en frente esta aquel pan subtinericio que dio el angel al propheta Elias, en lo alto y buelta que haze la bobeda, esta pintado el arco del cielo, es pintura del Peregrino hecha con grande cuydado por ser la muestra que hizo de su mano y saber... »

1. Livre de compte déjà cité f° 58 : « 1586. Por una librança de IX de septiembre ovo de aver el dicho Jacobo de Trezo ciento y sesenta y ocho ducados que montan sesenta y tres mill mrs por ciertas piedras, topacios y medallas del retrato de Su Mag-d para poner en la dicha custodia, segun que mas largo en la dicha librança se contiene. »

Ailleurs il est dit qu'on plaça dans la *custodia* 270 médailles de bronze à l'effigie du roi. Voy. nos Pièces, n° 32.

2. Lettre de Jacopo du 17 novembre 1580, publiée dans la *Rev. de Arch. Bibl. y Museos*, t. V, p. 83, et dans le *Jahrb. d. Kunsthist. Samml.*, t. XII, p. CXCVIII, n° 8. 474.

3. Voy. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 66.

tels que cire, fer, acier, bois, charbon, de nombreux outils, des ouvriers et des maîtres, parce qu'ils ne disposent que de peu de temps et qu'il reste beaucoup à faire. Ils ont besoin pour cela de 10.000 ducats. »

Ces questions matérielles et économiques préoccupaient beaucoup Jacopo, homme d'ordre et de méthode. Ce n'est pas sans quelque appréhension qu'il avait vu partir Pompeo pour Milan. Assez inquiet, notre lapidaire écrit à Herrera, de Madrid, le 28 janvier 1581, qu'il voudrait bien être à même de surveiller avec lui l'œuvre du retable à l'Escurial, et qu'il faudrait aussi envoyer à Milan une personne de confiance — qu'il se charge de choisir — pour se rendre un compte exact, le plus secrètement possible, de ce qu'on y fait. « Il serait préférable qu'on exécutât en Espagne toute l'œuvre de métal, ajoute-t-il, le 10 février 1581 [1]. On a fait exécuter à Milan une partie de l'ouvrage parce qu'on avait pensé que cela offrirait plus d'avantages au point de vue de l'achat des matériaux et du recrutement des ouvriers, mais c'est le contraire qui eût été vrai, d'après le témoignage du père de Pompeo lui-même. Quant au métal, on pouvait le faire venir de Flandres, ce qui n'eût pas coûté plus cher. Il faudrait donc que l'on donnât ordre d'exécuter en Espagne tout ce qui reste à faire, car Sa Majesté et la Congrégation pourraient ainsi examiner à loisir les modèles des statues. Le transport depuis Milan coûte en effet excessivement cher, un Pérou (*sic*), et si le voyage par mer est un danger, le chemin de Milan à Gênes est impraticable et oblige à faire un long détour très coûteux. Enfin, en faisant exécuter les travaux à Madrid, on éviterait pour les paiements l'intermédiaire de banquiers tels que les Fornieles. »

On sait que l'avis de Jacopo ne fut pas suivi. Le 28 juillet 1582, Pompeo envoyait à Ybarra l'amusant récit des péripéties de son voyage et de son arrivée dans son pays. Il devait y fondre dans l'atelier de son père non seulement les grandes statues du retable, mais les petites statues qui décorent le tabernacle, outre les bases et les chapiteaux

1. Voy. nos Pièces, n°s 7 et 21.

des colonnes, les moulures et autres motifs de décoration en bronze.

Cet éloignement prolongé fut, comme on peut penser, l'occasion de nombreux malentendus auxquels l'entêtement de Jacopo et la fougue de Pompeo donnaient naissance à chaque instant. En l'absence de son associé, et sans l'en avertir, Jacopo avait modifié les proportions qu'on était convenu de donner au tabernacle, et notamment diminué la profondeur des niches destinées à recevoir les statues. Aux réclamations indignées de Pompeo, il répondait bonnement qu'il suffirait de scier le dos des figures de bronze, remède énergique que Pompeo, bien entendu, se refusait à mettre à l'épreuve[1]. Pompeo proposa de modifier ses statues dans la mesure du possible, si Herrera voulait bien lui fournir des mesures exactes. « Qu'on n'en dise rien à Jacopo, ajoute-t-il[2], car il oubliera comme il a coutume ce qu'il aura écrit, et se refusera à le croire jusqu'à ce qu'on lui mette ses lettres sous les yeux. »

Un autre jour[3], l'écho nous parvient d'une plainte adressée par Fray Juan de San Geronimo à D. Sancho de Padilla. Jacopo, à son tour, accusait Pompeo de l'empêcher, par ses retards continuels, de mettre en œuvre les pierres du retable. La confiance ne régnait pas non plus d'une façon absolue entre les associés. Une remarque comme celle-ci, venant de Jacopo, en dit long : « Je suis d'avis qu'on ne paye pas Pompeo comptant, car — je sais ce que je dis — plus on lui donnera d'argent, moins l'ouvrage avancera. » Il est fâcheux pour Pompeo que ce que nous savons de sa vie et de celle de son père nous porte à prêter une oreille favorable à de semblables allégations.

Les statues auxquelles travaillait Pompeo étaient fondues suivant une singulière méthode, qui n'est pas sans surprendre

1. Lettre du 23 décembre 1583, publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 172. Cf. Plon, *op. cit.*, p. 215.

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8, 6 juillet 1584 : « Y desto se puede advertir Joseppe que dezirle a Jacome se le olvidara como haze de otras cosas que escrive, y despues no lo cree asta ver sus cartas... »

3. *Ibid.* Lettre de Pompeo du 9 juin 1584.

un peu notre goût. On fondait le corps nu de chaque personnage, puis, séparément, les vêtements qui devaient le recouvrir. C'est du moins ce qui se passait pour les plus grandes figures, telles que celle du Christ et celle de saint Jean [1]. C'est ainsi que furent traitées également par la suite les statues des mausolées. De plus, certaines parties des statues furent détachées pour faciliter la fonte et la dorure, et on les raccordait à l'aide de vis [2].

Ce n'était pas là un fait sans précédent, mais les gens du métier, à cette époque, en Italie, étaient d'accord pour censurer ces artifices. « Bandinelli, dit M. Müntz [3], avait modifié et ajouté après coup une des têtes de son Cerbère, ainsi qu'une des parties de son Cacus. Pietro Tacca procéda de même pour la statue en porphyre de la Justice placée sur la colonne de la place de la Trinité; comme elle paraissait un peu grêle, il y ajouta une draperie en bronze. » Rappelons aussi que Leone Leoni n'avait pas non plus reculé devant ces raffinements et ces tours de force; jouant la difficulté, il avait adapté au corps nu de Charles-Quint domptant la Fureur une armure démontable à volonté. C'est cette statue célèbre qu'on admire au Musée du Prado, à Madrid.

Lorsque le projet de décoration du retable avait été soumis au roi, il avait été convenu que les statues qui y prendraient place seraient peintes. Nous reconnaissons ici au passage le goût espagnol pour la sculpture polychrome qui, à cette époque, était de plus en plus dédaignée en Italie. Voici en effet ce qu'écrit Pompeo [4] : « Quand on entreprit cette œuvre, il fut convenu avec Sa Majesté, comme en fait foi l'écriture d'Escudero, qu'on devait peindre les vêtements des statues et les chairs au naturel [5], et ensuite Sa Majesté a décidé

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8, 12 octobre 1584 : « Al crocifixo le falta el paño que aca lo he hecho, y asimismo la figura de S-n Juan esta ay desnuda y la he vestido aca... »

2. *Ibid.* Lettre du 23 avril 1588 : « El crocifixo se podra dorar porque es desnudo y aunque tenga el paño, es mas llano, y no tiene bracos, que se quitan y ponen con tornillos, y no se vee juntura... »

3. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. III, p. 364, n. 2.

4. Simancas, *ibid.* Lettre du 1er août 1585.

5. *Encarnar*, dit l'espagnol; cf. l'ancien terme *encarnadero*, qui désigne le peintre qui fait les *chairs*, sur les statues de bois.

qu'on les dorerait, ce qui sera cause d'un grand retard [1]. » Et Pompeo donne la raison de ce retard : « Si l'on dore les statues, on est obligé de les amener au maximum de perfection, de les limer et de les polir complètement, au lieu que si on les avait peintes, il aurait été inutile d'y apporter tant de soin. » Pompeo s'opposa donc avec déférence, mais avec énergie, à ce bouleversement apporté à ses plans. Jacopo n'était pas du même avis que son collègue; peut-être même est-ce lui qui avait suggéré au roi l'idée de la dorure. En tout cas, il déclara que les difficultés n'existaient que dans l'esprit de Pompeo, et, qu'à les supposer réelles, on en viendrait sûrement à bout.

« Il y avait longtemps qu'en Italie, dit E. Müntz à propos des statues de bronze fondues à l'époque de Michel-Ange, la dorure (appliquée un demi-siècle auparavant aux portes du Baptistère de Florence, et plus récemment aux ambons de Donatello) s'étendait aux ouvrages de dimensions moyennes (statuette de cheval de la collection de Mme Édouard André, etc.) aussi bien qu'aux statues colossales telles que le Colleone et le Sforza. Le mausolée d'Innocent VIII était également doré en partie [2]. » Mais ce qui donnait à penser à Pompeo, c'était la grandeur et la finesse du détail des statues. Et il faut bien croire qu'il y avait là de quoi faire réfléchir, car nous savons que le fils du vieux lion d'Arezzo n'était pas homme à s'intimider pour peu de chose. Il expliqua lui-même à Ybarra, son inlassable confident, les difficultés en présence desquelles on allait se trouver, et sa lettre vaut qu'on la traduise :

« Jacome m'écrit [3] qu'il faut que les quatre statues que j'allais envoyer, et dont les caisses sont déjà faites, soient achevées avec le plus grand soin parce que, comme on doit les dorer, le mercure s'introduirait dans les moindres petits

1. Notons une fois de plus l'action incessante du roi sur la marche des travaux. Voy. encore la lettre du 3 avril 1585 (Simancas, *ibid.*) où nous apprenons que Sa Majesté a donné ordre d'augmenter la taille du grand crucifix.

2. E. Müntz, *op. cit.*, t. II, p. 459.

3. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 23 avril 1588.

trous et ferait des défauts [1] : c'est ce que j'ai toujours dit. Mais je répète que je doute fort qu'on puisse dorer ces statues, et bien qu'on ait établi un atelier et préparé des outils en grand nombre, on n'en croira rien ici jusqu'au moment où vous nous direz qu'on a réussi à en dorer une, même si l'on dore les chapiteaux, car c'est une bien autre affaire, et vous pouvez vous rendre compte d'après les petites statues qui sont là-bas qu'il y a une infinité de cavités entre les draperies et le corps de la statue et que jamais le doreur ne pourra y entrer, ou que, s'il y entre, la dorure ne sera pas bonne, même si l'on y met une grande quantité d'or, car tout sera perdu ; de plus, il y a les bras et les mains dégagés des draperies qui empêcheront que l'or soit brûlant à cet endroit lorsqu'il sera chaud dans les creux. Bref, je vous répète de ne pas cesser d'examiner la chose, et de voir si l'orfèvre, quand bien même ce serait Hinojal, pourra faire face à ces difficultés, car je crois qu'on y perdra pour rien une grande quantité d'or... Quant au crucifix, on pourra le dorer, parce qu'il est nu, que la draperie est moins creuse, qu'il n'a pas de bras, puisque ceux-ci s'ajustent au moyen de vis, de telle sorte qu'on ne s'aperçoit pas du raccord. Je voudrais qu'on pût satisfaire Sa Majesté, mais je suis sûr qu'on n'aboutira pas... »

On se mit pourtant à l'œuvre sous la direction de Trezzo. L'or nécessaire venait surtout de Séville ; on l'appliquait, comme nous venons de l'entendre dire, au mercure [2].

Pompeo n'avait pas tout à fait tort : l'opération ne se fit pas sans peine. Pourtant elle réussit, au grand triomphe de Trezzo auquel le succès donna raison. Pompeo écrivit aussitôt à Ybarra pour le féliciter de cet heureux événement, faisant contre fortune bon cœur, et sans laisser d'être un peu piqué d'avoir été mauvais prophète.

« Ce n'est pas pourtant si facile, dit-il [3], que l'écrit Jacome, bien qu'il avoue qu'il a eu quelque peine à dorer les premières

1. L'espagnol dit *mancas*. Faut-il comprendre *manchas*, des *taches* ?
2. Voy. sur ce point le *Traité de l'Orfèvrerie* de Benvenuto Cellini, ch. XIV. Éd. Leclanché, 1847, t. II, p. 339.
3. Simancas, Obras y Bosques. Escorial, leg. 8. Lettre du 25 mai 1588.

statues; il n'a pas vu celles que nous avons ici, c'est à cause de leur grande taille, de la concavité des draperies, et de mille détails qu'elles présentent, qu'on a cru qu'on n'arriverait pas à les dorer. Mais si l'on a commencé et qu'on en a réussi deux, on peut supposer qu'il en sera de même pour celles qui restent, quoique cela doive être plus difficile. Je me réjouis infiniment d'avoir eu tort, mais il reste encore bien du chemin à faire. J'avais mis en caisse deux de mes statues pour les envoyer à Gênes, mais quand j'ai vu qu'on avait pu en dorer deux, je les ai reprises, et de nouveau, avec tous mes ouvriers, je me suis remis à les parachever, à boucher tous les petits trous qui se sont produits au cours de la fonte, sachant bien le mal qui peut en résulter lorsque le mercure y pénètre. »

On me pardonnera d'aussi longues citations en raison de leur intérêt documentaire et psychologique. A ce titre, je vais encore traduire quelques lignes de cette précieuse correspondance. En un moment d'expansion, Pompeo, écrivant à Ybarra, laisse échapper cette confidence, dont on peut bien, à distance, s'égayer : « Si je vous disais que les deux figures de saint Jean et de Notre-Dame sont achevées de tout point, je mentirais, comme il m'est arrivé de mentir bien des fois, en espérant que l'avenir me rendrait véridique. » A bon entendeur salut; voilà qui nous explique certaines contradictions [1] rencontrées çà et là au cours de nos lectures.

Certains passages de ces lettres méritent aussi d'être mis en lumière, parce que, à côté de l'habileté professionnelle de nos sculpteurs, ils nous font apprécier leur talent de metteurs en œuvre, leur sens de la composition et leur expérience d'architectes. On sait que dans nombre de retables espagnols antérieurement édifiés, notamment à la cathédrale de Tolède, les sculpteurs avaient adopté cette ingénieuse disposition qui consiste à exagérer les dimensions des figures supérieures et à diminuer celles des statues du registre infé-

1. Simancas, *ibid.* Lettre du 14 juillet 1589 : « Que yo quiera dezir que las dos figuras de San Joan y de N-ra S-a sean de todo punto acavadas, mentire, como otras vezes he mentido, pensando que saldria verdadero. »

rieur, de telle sorte que, la perspective aidant, toutes les statues paraissent de même taille au spectateur contemplant l'œuvre d'en bas. Or, voici ce qu'écrit Pompeo : « Quant aux figures de saint Pierre et de saint Paul, je vous ai déjà écrit qu'elles étaient plus hautes que celles de Notre-Dame et de saint Jean, et vous m'avez dit qu'on placerait un socle sous ces dernières, de façon qu'elles atteignent le même niveau. Ce à quoi je réponds qu'il sera malaisé de le faire, parce qu'alors elles arriveront jusqu'aux bras du crucifix, car le socle sur lequel se trouve la croix est fort petit, et il faudra alors la surélever de beaucoup, et en conséquence ne lui donner pour ainsi dire pas de poignée[1], elle aura la forme d'un T. Il suffit que je fasse le crucifix de 9 pieds, et les statues de 8 pieds 2/3 avec leurs piédestaux. Elles paraissent géantes, mais comme elles doivent être placées très haut, elles paraîtront en somme avoir la taille d'enfants. Croyez bien que je mets tout l'art du monde à faire de grands plis creux, de façon qu'on voie d'en bas les contours des statues; celles-ci sont très avancées, tellement que ce printemps je pense en fondre une paire; et je fais le crucifix bien dévôt, conformément au modèle. Remarquez que je ne fais pas la croix; il faudra la faire là-bas de quelque pierre sur laquelle le Christ aille bien; et au pied, à mon avis, il faudra faire une montagne qui servira de socle aux deux statues, j'y figurerai des os et un crâne. On pourra dire à Jacome de chercher une pierre pour la croix et pour le calvaire[2]... »

Le Christ dont il est ici question, d'après les plans primitifs devait être attaché à une gigantesque croix en bronze qu'on devait fondre à Milan. Il fut décidé par la suite, on vient de le voir, qu'on substituerait à cette croix de métal une croix de pierre — de marbre sans doute ou de jaspe — dont par conséquent l'exécution revenait à Jacopo da Trezzo[3].

1. Entendez par ce mot la partie supérieure de la croix latine, en espagnol : *recazo*, poignée d'épée.

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 9 novembre 1585 adressée à Juan de Ybarra.

3. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre de Pompeo Leoni du 9 novembre 1585.

Mais ce second projet ne fut pas non plus réalisé. Le Christ gigantesque, haut de trois mètres — sa taille avait été augmentée sur l'ordre exprès de Philippe II au mois d'avril 1585 — fut placé sur une croix de bois des îles, taillée dans un énorme madrier qui avait formé la quille d'un de ces galions sur lesquels l'or des Indes était rapporté à Philippe II[1]. C'est de Lisbonne qu'on fit venir cette pièce magistrale[2].

On peut juger par ce qui vient d'être dit de l'importance de l'œuvre accomplie à Milan. Il faudrait la plume de Benvenuto Cellini pour décrire l'atelier de Pompeo où le sculpteur affairé se démenait comme un Cyclope forgeant la foudre dans son antre, donnant des ordres, mettant lui-même la main à l'œuvre, à la rouge lueur des fournaises embrasées. Pompeo ne nous a pas laissé de ces savoureux morceaux où la verve de l'orfèvre florentin se donnait libre cours. Seulement de temps à autre, quelques lignes de ses lettres nous permettent de reconstituer le tableau, et donnent prise à l'imagination, comme le jour où il nous conte l'accident survenu tandis qu'on était en train de fondre le saint Jérôme. Une pièce de bois se rompit, alors qu'on retirait la statue de la fosse où on l'avait fondue; Pompeo et les deux ouvriers qui travaillaient avec lui s'en tirèrent sains et saufs, mais ils l'avaient échappée belle[3].

1. E. Plon, *op. cit.*, p. 336, 337.

2. Voici ce que dit Jehan Lhermite (t. II, p. 27) au sujet de ce bois précieux dit *angelino* : » Et est ce boys de si belle couleur et ondées qu'a son semblant (et suyvant en cecy l'opinion de plusieurs) pourroit bien estre de la meme espece du boys duquel celle de Nostre Redempteur fust faicte, et pour estre en telle opinion est tenu en si grand estime, que pour en obtenir quelque peu, a valu me prévaloir de l'authorité du jeusne prince qui, par son exprès commandement me fist donner une petite croix de la longueur d'un pied et un peu d'avantaige, et en ay faict paindre dessus ung crucifix de la main de Bartholomieu Carducho, un fort fameux et vaillant painctre de nostre temps, laquelle je tiens en grandissime valeur et estime. »

3. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, leg. 8. Lettre du 8 novembre 1586 : « Yo benditto el Sr la tengo asimismo aunque con los peligros continuos que continuamente passamos en el menear y trastornar pesos desta obra me ponen alguna vez en condicion de perdella [la vida]; digolo perque haviendo vaziado el S–to Hyeronimo muy a mi contento, en sacarlo de la fossa o oya donde se vazio ay me mattara, rompiendose un palo a traves dos officiales, y a mi no dexo sin peligro, pero todo es burla si lo que esta por passar con estas figuras grandes, que quando V m las vea se maravighara, y Su Mag d sera tan satisfecha que el gasto y tiempo que se ha puesto en ellas dara por bien empleado... »

D'après les Ephémérides de Fray Antonio de Villacastin[1], on acheva d'édifier (*asentar*) le retable de l'*altar mayor*, les oratoires et les mausolées impériaux et royaux[2], à la fin de mars 1586.

Cabrera se fait l'écho des admirations suscitées par la mise au jour du chef-d'œuvre. « Le 7 juin, dit-il[3], on acheva d'édifier la *custodia* admirable, de jaspes splendides, et le tabernacle intérieur achevé par Jacopo da Trezzo, artiste consommé, de même que les degrés de la *capilla mayor* et l'abondante, splendide et luxueuse librairie du chœur; on la fit bénir au mois d'août, jour de la Transfiguration, en sa présence, et le 9 août, vendredi, vigile de saint Laurent, Sa Majesté ayant passé dans ses appartements, et les moines dans leurs cellules du cloître principal, au milieu de l'allégresse universelle, en une procession solennelle, on transporta le Saint-Sacrement dans son tabernacle par la nef principale, large, claire, haute et telle qu'elle inspira une immense admiration, une joyeuse dévotion, et un sentiment profond de respect et de bonheur. »

Au milieu du XVIIIe siècle, le nom de Jacopo da Trezzo inspirait encore à Fray Andrès Ximénez un éloge dithyrambique où le sculpteur milanais était comparé à Belséléel, l'auteur de l'arche d'Alliance[4].

Nous venons d'étudier le tabernacle et le retable de San Lorenzo, mais là ne se borne pas l'œuvre de Jacopo da Trezzo à l'Escurial. On a pu lire en tête du chapitre précédent une description des mausolées que Philippe II fit ériger à droite et à gauche du maître-autel. Toute la partie architecturale de ces deux monuments, comme de l'ensemble de la *capilla mayor*, avait été primitivement confiée à Bautista Comane.

1. Bibliothèque de l'Escurial, *Efemerides*, f° 92 v°.

2. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, des statues mais de la partie architecturale.

3. Cabrera, *Historia de Felipe II*. Réimprimée à Madrid, 1877, t. III, [illegible] lib. II, cap. XII. Cabrera donne la date du 7 juin; d'après Villacastin, il faut dire 17 juin.

4. Fray Andrès Ximénez, *Descripcion del monasterio de San Lorenzo*, Madrid 1764, p. 421.

Nous avons vu comment Jacopo fut amené à succéder au *maestro de canteria*. En outre, il fut personnellement chargé d'exécuter les écussons impérial et royal.

Ici encore, les auteurs de l'Escurial maintenaient une tradition tout espagnole. Parmi les plus illustres de ces armoiries sculptées éployées au front des palais et des maisons nobles, citons celles de Ferdinand et Isabelle, à la façade de l'Université de Salamanque, le portail des Escuelas menores (vers 1535) et l'écusson de Charles-Quint au-dessus de la porte d'entrée du monastère de Yuste. A propos des armoiries des Pacheco, au monastère du Parral, M. Lucas-Dubreton écrit ceci : « L'Espagne seule, pays le plus catholique, a de ces impiétés : l'art héraldique absorbe tout, il s'impose à la divinité même, et je reconnais au seuil de ce couvent des hiéronymites la même grandiloquence, le même appareil surchargé de casques, de feuillages, de timbres, d'écussons, de magnificences temporelles, qu'aux frontispices des livres espagnols : l'hidalgo passe avant le chrétien[1]. » A l'Escurial mieux encore il faut souligner cette pompe profane et cette royale magnificence près de la nudité des murs de l'édifice. Le contraste est d'une âpre éloquence.

Pour ce surcroît de besogne d'une exécution délicate, longue et difficile, Jacopo engagea au nom du roi un certain nombre d'ouvriers spéciaux : Jacome *el moço*, Julio et Girolamo Miseroni, Clemente Birago furent du nombre.

On se concerta d'abord avec Juan de Herrera pour savoir si ces *armes* seraient exécutées en métal : argent ou bronze doré, ou en pierre[2]. Une fois encore, le goût personnel de Trezzo intervint et c'est la seconde des deux solutions qui fut adoptée. Toutefois une certaine partie de la décoration fut faite en bronze doré.

Trezzo nous renseigne lui-même sur la distribution du travail. « Il doit y avoir, dit-il[3], six lions et six aigles, ce qui

1. J. Lucas-Dubreton, *Le Roi sauvage*. Paris, 1922.
2. Lettre du 30 novembre 1585. Voy. nos Pièces, n° 13.
3. Lettre de 1585. Voy. nos Pièces, n° 16.

demandera beaucoup plus de temps et de travail que la *custodia*, car ils doivent être faits en jaspe. Jacopo a exécuté les modèles en cire : la grande aigle, les feuillages, les dragons. Il va envoyer à Milan les modèles des lions et des aigles qui doivent figurer sur les armes de l'empereur. C'est un frère de Julio Miseroni (Girolamo) qui doit les exécuter là-bas, car il est marié, chargé de famille, et ne peut quitter l'Italie. Clemente Birago et le jeune Jacome seront chargés des deux lions des armes de Sa Majesté, ils devront les fournir dans un an, conformément aux conditions dont on est convenu avec Jacome le jeune et Julio Miseroni pour la grande aigle. Un autre ouvrier, qui n'est pas autrement désigné, reçut la commande des deux autres aigles du même écusson. Quant à Jacopo lui-même, il s'était personnellement réservé les écus de Tyrol et de Flandres : un aigle rouge et un lion. Le lion qui surmontera le cimier des armes de Sa Majesté sera de jaspe brun. Trezzo l'achèvera lui-même, tandis que ses collaborateurs achèveront la grande aigle en jaspe noir (terminé dans les derniers jours de février 1590).

Voici encore quelques noms d'ouvriers qu'il n'est pas sans intérêt de placer sous les différentes parties de l'œuvre à laquelle ils appliquèrent leur industrie[1]. C'est un certain Juan Perez de Cordoba qui, avec ses compagnons, lima et ajusta les feuillages de métal qui ornent les deux écus de l'empereur et du roi, tandis que Francisco del Gasto termina le 15 juin 1588, onze jours avant l'expiration du délai fixé, les deux dragons de bronze qui surmontent le timbre des armes d'Aragon et de Portugal. Bernardino Vecino est l'auteur des flammes qui décorent la Toison d'or sur lesdits écussons terminés le 8 juillet 1588.

En 1586, Jacopo annonçait qu'il allait achever et placer les armes dans le courant de l'année suivante. Or, d'après son propre témoignage, il y avait alors trois ans qu'on avait commencé les travaux, ou du moins qu'on avait tracé les premiers plans et fait les premiers modèles de cire[2].

1. *Libro de la cuenta* déjà cité, f° 62.
2. Lettre de 1585. Voy. nos Pièces, n° 16.

La mort de Jacopo survenue en 1589, le 23 septembre, ne lui permit pas de voir son œuvre complètement achevée, car le roi, au début de 1590, ordonnait que Pompeo Leoni exécutât, en métal, le lion qui va sur le château des armes royales[1] et qui primitivement devait être de pierre; le sculpteur s'était engagé à le fournir, tout achevé, pour cent ducats.

Quant aux statues orantes de Charles-Quint, de Philippe II et des familles impériale et royale, elles ne furent exécutées qu'après la mort de Jacopo da Trezzo. J'ai déjà dit qu'elles étaient tout entières en bronze doré et garnies de pierres de couleur. Ce sont les élèves de Trezzo, au nombre desquels son neveu, qui ont exécuté cette décoration lapidaire des manteaux du roi et de l'empereur.

Tel n'avait pas été le projet primitif conçu par Pompeo Leoni, Trezzo et Herrera. Voici en effet ce qu'écrit Pompeo à Ybarra[2] : « J'attends une réponse de Votre Grâce à la lettre où je vous ai parlé d'emmener avec moi des ouvriers de Milan en Espagne pour qu'ils m'aident à achever mes statues de bronze. J'en aurai grand besoin aussi pour faire les statues royales et impériales de marbre et de jaspe; il faudra aussi demander à Sa Majesté si l'on doit se procurer ledit marbre et des jaspes noirs pour faire l'œuvre en question comme il a été décidé avec Sa Majesté, parce que je pourrai les choisir ici pour faire les coussins, prie-Dieu et mille choses que j'imagine, car ces statues seront à genoux, accoudées à des prie-Dieu recouverts de velours noir qu'on figurera précisément avec le jaspe susdit; au-dessus seront placés des livres et des couronnes de jaspes d'autres sortes. Bien qu'il n'en manque pas en Espagne, on aura besoin de certaines sortes de par ici, notamment de noir dont on a ici de très bon, facile

1. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 3. Lettre de Benavides, du 10 avril 1590, à Gabriel de Hua, *official* de Juan de Ybarra. « .... Su Mag-d mando que el dicho Pompeo hiziese de metal el leon que ba metido en el castillo de las harmas de Su Mag-d que abia de ser de piedra; este esta concertado porque le aga por cien ducados, dandole echo y acabado... »

2. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 8. Lettres du 2 janvier 1588. Cf. Lettre du 22 janvier 1588.

à travailler, et imitant le velours. De même, le marbre blanc destiné à faire les têtes et les mains et autres choses encore, doit être du marbre de Carrare choisi, qui n'existe pas en Espagne. »

En résumé, on voit que l'édification de la Capilla Mayor de San Lorenzo se répartit entre plusieurs auteurs à peu près comme suit : conception de l'ensemble, Juan de Herrera; partie architecturale, travail de lapidaire, dorure, direction générale sur place, Jacopo da Trezzo; conception de la partie décorative et des statues de bronze, Leone Leoni; fonte des statues, œuvre de métal à Milan, Pompeo Leoni à qui reviennent aussi en propre les statues des mausolées.

CHAPITRE TROISIÈME

Jacopo da Trezzo médailleur.

L'influence exercée par Jacopo da Trezzo comme médailleur dans sa patrie d'abord, puis dans les pays où l'entraînèrent les hasards de sa carrière, fut considérable. Célèbre à la fois en Italie, en Flandres, en Angleterre, en Espagne, la plupart des graveurs qui vinrent après lui, doivent quelque chose de leur talent à ses enseignements. En France aussi, si nous examinons l'œuvre de Guillaume Dupré par exemple, nous trouvons des souvenirs caractéristiques des compositions de Trezzo. Ainsi, c'est à lui — et aux Leoni, dont on ne peut le séparer — que se rattache, en dernière analyse, dans ce domaine spécial de la gravure en médailles, le style classique ou académique de notre XVIIe siècle.

Quant à la technique, par contre, Trezzo est l'adepte des anciennes méthodes; il coule le plus souvent ses médailles à *cire perdue*, comme les primitifs, alors que de son temps et de plus en plus, les médailleurs fabriquaient des modèles de cire ou de stuc sur lesquels on prenait des empreintes destinées à servir de moules, mais laissant intacte l'œuvre originale existant dès lors pour elle-même et non plus comme un simple moyen. M. Hill a fort justement remarqué[1] qu'en présence d'une médaille de Pastorino, de Ruspagiari ou d'Abondio on devine la présence du modèle primitif, alors que les médailles des Leoni ou de Trezzo ont le relief plus vigoureux et comme plus indépendant qui résulte de l'emploi des vieux procédés.

Or, dès le milieu du XVIe siècle, l'usage de frapper les médailles tend à devenir prédominant. C'est par probité d'artiste, conscient de l'excellence de son art, que P.-P. Galeotti,

1. G. F. Hill, *Portrait medals of italian artists of the Renaissance*, Londres, 1912, p. 16, 17, 18.

Trezzo, Leoni, Abondio, Vittoria, continuent à couler leurs œuvres, en adeptes convaincus de l'art autonome des Pisanello ou des Matteo de' Pasti.

Enfin, à cette époque, un autre procédé, hybride en quelque sorte, commence à se répandre. Il consistait à graver directement dans l'acier les coins d'une médaille, à en tirer un exemplaire en plomb, puis, à l'aide de ce plomb, à établir un moule où l'on fondait en or, en argent ou en bronze, de nouveaux exemplaires de la médaille. Ces exemplaires étaient ensuite frappés au marteau ou mieux à la presse, à l'aide des coins primitifs. On obtenait ainsi, en évitant une fatigue excessive des coins, des médailles de dimensions relativement considérables, dont le métal présentait un grain, une *peau* plus agréable que celui ou celle des pièces fondues. La correspondance de Leone Leoni nous renseigne sur cette technique que Trezzo dut aussi employer, bien qu'il ne nous l'ait pas dit.

S'il est aisé de signaler, dans l'œuvre de ses contemporains et de ses successeurs, la part qui revient à Jacopo da Trezzo, leur maître plus ou moins reconnu, il n'est pas moins facile de discerner ce dont il est redevable lui-même au milieu où il a vécu, à ses émules et à ses modèles. Trezzo n'est, à aucun titre, un créateur génial montrant de nouvelles voies : c'est un homme de goût et de talent, et un artiste extrêmement adroit, d'une remarquable dextérité de touche, due, sans doute aucun, à sa pratique de lapidaire, mais docile aux influences ambiantes. Il est délicat d'attribuer, à lui ou à tel de ses confrères, une médaille non signée, et d'autre part, ceux qui vinrent après lui ont trouvé dans ses œuvres des caractères si facilement assimilables, issus d'un développement si naturel de la technique, qu'il est hasardeux de marquer la solution de continuité entre leurs productions et les siennes.

Si Trezzo ne fut sans doute pas, à proprement parler, l'élève de Leone Leoni, son art toutefois procède directement de celui du grand ami de l'Arétin. Bien plus, nous savons pertinemment qu'il étudia son œuvre de très près, qu'il n'hésita pas à lui emprunter certains sujets de médailles en

le copiant avec cette absence de vergogne qui est le fait de tous les artistes de ce temps [1].

Plus proche encore de Jacopo da Trezzo que Leone Leoni par la nature de son métier, est Giovan Antonio de Rossi, milanais aussi, qui fut tailleur de gemmes avant d'être médailleur. « Non moins excellent dans l'intaille... », Vasari en parle comme d'un maître supérieur, qui fit un camée fameux pour le duc de Toscane. Les commentateurs remarquent que Rossi était à Venise en 1543, et qu'en 1554, il commença à recevoir un salaire à Rome [2]. C'est à la cour des Papes que Rossi était attaché comme graveur de médailles. Nous avons de sa main une superbe médaille du pape Paul IV qu'on peut comparer à celle de Trezzo, précisément à cause de la finesse méticuleuse qui la caractérise, et qui suffit à témoigner que son auteur s'adonnait habituellement à de délicats travaux de joaillerie et d'orfèvrerie. C'est sur le revers que je voudrais attirer l'attention. On y voit la Foi sous les traits d'une femme marchant à gauche, vêtue d'une robe flottante, tenant un calice et un grand livre. Or, cette figure [3] est identique à celle qui orne le revers d'une médaille de Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint et femme de l'empereur Maximilien, qu'on a pu attribuer avec vraisemblance à Jacopo da Trezzo [4], médaille exécutée probablement en 1548, à l'époque du mariage de la sœur de Philippe II avec le futur empereur. Si cette date est exacte, il faut croire que Rossi a très servilement plagié son confrère.

Un autre revers de Rossi, tellement apparenté au premier qu'on y reconnaît aisément le même modèle, assis, tenant un gouvernail et s'appuyant à un pupitre, se classe aussi à côté des œuvres qu'on peut appeler de la première manière de Trezzo [5]. Pendant cette première phase de son développement artistique, notre Milanais se rapproche plus que par

1. Voy. notre étude de la médaille d'Hippolyte de Gonzague ci-après.

2. Bertolotti, *Artisti milanesi à Roma*, t. I, p. 318. Cf. Fabriczy, *Medaillen der italiaenischen Renaissance*, p. 93.

3. Armand, *Les Médailleurs italiens*, I, 244. La médaille est signée IO. ANT. RUB. MEDIOL. et datée de 1556.

4. Voy. ci-après notre étude sur la médaille en question.

5. Armand, *op. cit.*, I. 224. Médaille du pape Marcel II.

la suite, dans la composition et la technique, du style de ses émules et surtout des Leoni [1]. A l'époque où nous sommes, il ne fait pas encore preuve de cette singulière vertu de pénétration qui produira les effigies magistrales de Philippe II et de Mary Tudor. Peut-être aussi son dessin et son modelé ne sont-ils pas encore atteints de la sécheresse et de l'excès de précision qui commencent de se faire sentir dans ces deux dernières médailles.

L'emprise de Trezzo est indéniable sur le Padouan Lodovico Leoni (1531-1606) et sur Jacopo Primavera (vers 1580), mais il faut citer comme son descendant direct Antonio Abondio le jeune (1538-1591), dont les médailles de Maximilien II et de sa femme, l'impératrice Marie, doivent certainement beaucoup à l'influence du célèbre graveur de gemmes [2]. Les relations qui unissaient les deux artistes sont rendues sensibles par la médaille qu'Abondio consacra à son maître, et dont il a été question plus haut.

Il semble aussi que le style de Pastorino (1508-1592) soit apparenté à celui de Trezzo : c'est le même souci d'exactitude dans l'ajustement des personnages, vêtements et parures, et la même netteté de dessin [3]. Au contraire, il est curieux de noter que les médailles de Gian Paolo Poggini, qui vécut cependant en contact incessant avec Trezzo, ont relativement peu de traits communs avec celles du sculpteur favori de Philippe II, et cette discordance est particulièrement remarquable lorsque les deux artistes ont travaillé d'après le même modèle, d'après le roi lui-même.

L'examen des revers des médailles signées par Jacopo nous permet de relever certains traits caractéristiques qui peuvent faciliter de nouvelles attributions. L'une des particularités qui les signalent, c'est le goût des grandes composi-

1. Voy. les médailles de la famille de Gonzague.
2. Armand, *op. cit.*, I, 268.
3. On trouve parfois le revers de l'Aurore, un des plus connus de Jacopo da Trezzo, accolé par exemple à la médaille de Marguerite de Gonzague, par Pastorino, qui, certes, présente plus d'un point de ressemblance avec les portraits qu'a signés Jacopo.

tions. J'entends par là celles où paraissent de vastes paysages ou des groupes de personnages qui font tableau. Goût de lapidaire. Les médailles de Trezzo font parfois songer à des gemmes gravées où le lithoglyphe a fait le tour de force de loger sur un tout petit espace un monde de figurines dessinées avec minutie. Telle, la très belle cornaline du Cabinet des Médailles, connue sous le nom de cachet de Michel-Ange. Ce sont des intailles ou des camées agrandis, qu'on regarde à la loupe et qu'on goûte autant dans le détail que dans l'ensemble, et cela dans toute la rigueur des termes, puisque nous savons que Trezzo exécuta des revers de médailles d'après ses propres camées. Voyez au contraire les œuvres de Leone Leoni : ce sont des bas-reliefs en miniature; l'auteur a eu devant les yeux une composition relativement simple et sculpturale où se meuvent quelques acteurs aux gestes grandiloquents.

Les médailles de Trezzo nous placent souvent dans un décor pittoresque et théâtral, en face de tout un panorama symétriquement agencé. Prenons pour exemple deux de ses œuvres les plus connues : les médailles de Philippe II et d'Hippolyte de Gonzague. Dans l'un et l'autre cas, nous sommes fort loin de ces tableaux de plein air comme la médaille italienne en a connu depuis son inventeur, l'inégalé Pisanello, depuis la *pittoresque* et charmante image de la Chasteté qu'on n'oublie plus lorsqu'on a tenu en main la médaille de Cécile de Gonzague, tableaux où les personnages de premier plan concentrent sur eux-mêmes l'attention du spectateur, prennent place dans un cadre qui leur est subordonné et dont ils sont la propre raison d'être. Voici bien plutôt de larges peintures descriptives, où le regard fuit jusqu'à de lointains horizons, et dont le sujet principal ne constitue qu'un détail épisodique. Le sujet choisi par l'auteur impliquait d'ailleurs cette conception. Dans l'un des deux cas, c'est le char du Soleil, dans l'autre c'est l'Aurore qu'il met en scène; ni l'un ni l'autre ne se conçoivent *in abstracto*, ils existent avant tout dans leur reflet sur les choses; l'éclat du jour réside ailleurs qu'en Apollon : dans toute la nature

qui l'accueille. La composition du paysage de Trezzo fait penser à Claude Lorrain[1].

Pour être complet et achever de caractériser l'art des médailleurs milanais de la fin du XVIe siècle, et spécialement de Jacopo da Trezzo, il convient de ne pas passer sous silence un autre élément de leur formation intellectuelle, je veux dire l'influence flamande et allemande. On a déjà relevé à propos des œuvres de Leone Leoni et de Pompeo Leoni, les statues de Charles-Quint et de l'impératrice Isabelle, le rôle qu'avait pu jouer lors de leur création le souvenir que leurs auteurs avaient gardé des statues du monument funèbre de Maximilien Ier à Inspruck. De même les armuriers milanais, imités par ceux d'Augsbourg et de Munich, subirent par contrecoup l'influence de leurs élèves ou de leurs rivaux. Le même phénomène se produisit dans le domaine où nous sommes ici placés. Certaines des compositions de Trezzo, par leur agencement et aussi par la technique selon laquelle est traité le métal, rappellent les plaquettes de Peter Flötner et des fondeurs de bronze d'Augsbourg ou de Nuremberg.

Acceptant d'emblée la forme imposée par la médaille, Jacopo l'a, le plus souvent, fort heureusement mise à profit, loin d'esquiver la difficulté présentée par la rondeur du flan métallique. Les premiers plans de ses paysages sont disposés sur les bords de la médaille, de manière à se contrebalancer tout en adoptant, autant que faire se peut, la concavité des contours. Des arbres, des rochers, toujours les mêmes et aisément reconnaissables, se dressent ainsi des deux côtés de la scène. Au fond, et entre les deux, la mer ou un large fleuve dont les rives sont couvertes de maisons ou de châteaux, et sur les eaux, très souvent une barque à proue

1. S'il n'y a pas quelque paradoxe à se figurer un Claude Lorrain ciselé dans le métal. Pourtant, pour apprécier tout ce que Trezzo a su tirer de ce parti pris, il faut examiner le médaillon d'or du Cabinet des Médailles reciselé, sinon de la propre main de Trezzo, du moins à sa manière [illegible] ce que dit Molinier d'un anonyme italien du XVIe siècle, auteur de plaquettes caractérisées par le même goût pour le paysage. (*Les Plaquettes*, t. II, p. 146.) Comparez aussi un émail attribué à Benvenuto Cellini, représentant Apollon. Voy. la note de la p. 242.

recourbée que dirige à la rame un personnage debout dans l'esquif. Les nuages sont très exactement dessinés et les vents, quand il fait tempête, sont représentés par des têtes joufflues dispersées dans les plaines du ciel.

Il résulte de tout ceci que l'ensemble de telles œuvres, malgré d'incontestables mérites, laisse, quoi qu'on en aie, l'impression d'un art conventionnel et théâtral. Le char de l'Aurore et surtout celui d'Apollon, qui sort magnifiquement des rochers, semblent mus avec trop de régularité par des machinistes bien stylés; ce sont de beaux jeux de scène auxquels font un peu trop défaut la fougue et l'imprévu. Or, c'est précisément grâce à ce caractère grandiloquent de représentation à grand spectacle, que les médailles de Trezzo acquerront leur popularité chez les Flamands surtout; c'est ce char du Soleil, c'est ce quadrige solennel aux mouvements bien rythmés, mais trop d'aplomb, que copieront Guillaume et Abraham Dupré [1] et Rutilio Gaci [2].

Je viens de parler de la grandiloquence et de l'appareil théâtral de ces compositions que les disciples de Trezzo ont gravées au revers de leurs médailles. Ces mots suggèrent une réflexion. L'apparition d'une médaille qui représente les traits d'un personnage donné, se rattache naturellement à toutes les manifestations par lesquelles les contemporains ont voulu célébrer ses mérites : il y a une connexité étroite et évidente entre les tableaux, les peintures, les sculptures et les médailles qui nous ont conservé le souvenir d'un homme illustre. Or, lorsqu'il s'agit de chefs d'États ou de personnages officiels, toute une catégorie de témoignages de la faveur dont ils jouissaient échappe souvent à notre attention. J'entends parler de ces monuments éphémères — d'un caractère esthétique très notable cependant, puisque des maîtres authentiques prirent part à leur exécution — par lesquels

1. Au revers de la médaille de Louis XIV enfant et d'Anne d'Autriche, datée de 1643.

2. Au revers de la médaille de Philippe IV d'Espagne, datée de 1621. Voy. un article de M. Adolfo Herrera dans le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, avril 1905, p. 57-70.

on célébrait le passage dans une ville d'un prince illustre, d'un roi ou d'un empereur.

M. Mâle a mis en lumière le lien qui rattache la conception des œuvres d'art du Moyen-Age aux détails matériels de la représentation des Miracles ou des Mystères [1]. Ne peut-on pas concevoir un rapport analogue entre la composition de certains sujets de médailles et les décorations allégoriques, les arcs de triomphe qu'on dressait sur les grandes places des villes d'Italie ou de Flandre, lors du passage, de «l'entrée», comme on disait, de Charles-Quint ou de Philippe II? Les faits que je vais citer semblent nous y autoriser.

En premier lieu, il est avéré qu'on s'adressait parfois aux mêmes artistes dans l'un et l'autre cas. On peut en citer au moins un exemple certain : En 1570, à l'occasion de l'entrée à Madrid d'Anne d'Autriche, fille de l'impératrice Marie et de Maximilien II, la quatrième femme de Philippe II, Pompeo Leoni lui-même « fut chargé d'exécuter des statues imitant le bronze, destinées à décorer deux arcs de triomphe, l'un d'ordre corinthien à l'entrée du Prado, l'autre d'ordre dorique au milieu de la Calle Mayor [2] ». Rappelons-nous aussi qu'en 1561, lors du mariage de Guglielmo Gonzaga, duc de Mantoue, avec Eléonore d'Autriche, fille de Ferdinand Ier, Leone Leoni avait été envoyé à Mantoue par le gouverneur du Milanais, le marquis de Pescara, pour régler les pompes des fêtes qui furent célébrées en cette occasion. Il choisit pour en faire le sujet principal de ces spectacles d'apparat, la fameuse scène de l'*Arc des loyaux amants* tirée de l'*Amadis de Gaule* que venait d'écrire le Tasse en s'inspirant des vieux romans de chevalerie espagnole.

Dans les descriptions détaillées qu'il donne des échafauds dressés sur le passage du prince Philippe, Calvete de Estrella [3] reproduit nombre de devises ou de légendes que les huma-

1. E. Mâle, *Une influence des mystères sur l'art italien du XVIe siècle* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, p. 89. L'auteur montre que les Prophètes et les Sibylles qu'on voit sur les gravures de Bacio Baldini ne sont que des illustrations du Mystère de l'Annonciation joué à Florence au XVe siècle.
2. E. Plon, *op. cit.*, p. 194-195 et 325-326.
3. Calvete de Estrella, *Viaje del principe*, p. 47, 184, 217, 224, etc.

nistes du temps tiraient des auteurs classiques pour les adapter aux circonstances présentes : NEC SPE NEC METU — DISCITE JUSTITIAM MONITI — VIRTUS ARDUA VINCIT — COLIT ARDUA VIRTUS, tels sont les mots qu'on inscrivait au fronton des portiques et sur les placards fixés sur les estrades; or, on se souvient de les avoir lus sur telle médaille de Leoni, de Trezzo et de quelque autre.

L'une de ces devises qu'on appelait en italien *impresa :* COLIT ARDUA VIRTUS, doit nous retenir un instant. C'est la légende gravée par Leone Leoni sur sa médaille de Philippe, prince d'Espagne. On suppose que c'est cette médaille qui fut offerte par l'auteur lorsqu'il arriva à Bruxelles en 1549, à l'Empereur, puis aux Reines de France et de Hongrie. Or, cette même année 1549, quelques mois après peut-être, Philippe passait à Malines, et Calvete de Estrella nous apprend qu'on édifia, pour lui faire honneur, une grande construction ornée de banderolles et d'un tableau[1] où l'on voyait Hercule entre le Vice et la Vertu, donc le sujet même de notre médaille, avec pour *impresa* la légende qu'on y peut lire : COLIT ARDUA VIRTUS.

Tout un groupe de médailles exécutées en Flandres dans l'espace de quelques années nous permettent de suivre comme à la trace le passage des graveurs milanais dans les Pays-Bas. On reconnaît aisément qu'elles sont le fruit d'une même esthétique, d'une même technique. Tous ces hommes superbement cuirassés, la poitrine barrée d'une écharpe, barbus, le regard dur, portraiturés d'une main un peu trop méticuleuse, douée d'une habileté un peu sèche, qui ne prétend guère à la souplesse ou à l'éloquence, ont un air de famille qui frappe d'abord. Ai-je tort d'y voir surtout l'influence de Trezzo? Il me semble que parmi les Italiens qui suivirent les princes de la maison d'Autriche dans le nord de l'Europe, Jacopo était celui dont l'art et les procédés devaient être le plus facilement assimilables aux successeurs de Quentin Matsys, le premier médailleur national de la Belgique.

1. Un tableau vivant peut-être, mais le texte ne nous permet pas de préciser.

Trois des médailles en question ont été attribuées avec raison par M. Simonis[1] à Jacques Jonghelinck. Ce sont celles de Paul Pfintzing, de Lazare Swendi et du duc Eric de Brunswick. On me permettra de noter quelques détails. La médaille de Swendi nous présente des têtes humaines aux joues gonflées figurant les vents, que Jonghelinck a vraisemblablement empruntées à Trezzo, à la médaille de Mary Tudor, sans doute. Le portrait de Paul Pfintzing offre les marques d'une étroite parenté, d'une part, avec celui de Kevenhuller qu'a signé Jacopo et, d'autre part, avec celui d'Adrien de Walderfingen qui porte la date de 1558, ou encore avec celui de Don Martin de Aragon sur une médaille signée D. M. Au premier coup d'œil on serait tenté de croire que toutes ces médailles sont de la même main. En comparant notamment les revers de deux de ces pièces : la médaille de Prosper Tedeschi et celle de Don Martin, Jupiter brandissant la foudre et chevauchant un aigle au milieu des nuages, au-dessus d'un vaste paysage, j'ai l'impression que ce sont là des productions d'un même atelier[2]. La signature D. M. nous interdit naturellement d'attribuer la médaille de D. Martin soit à Jacopo da Trezzo soit à Jacques Jonghelinck, mais il est de toute évidence que cet énigmatique Domenicus avait reçu l'enseignement du Milanais par l'intermédiaire du Flamand. On trouve signalé dans les comptes un certain Domingo Martin, ciseleur employé par Pompeo Leoni; peut-être est-ce celui que nous cherchons, mais rien d'autre que la similitude des initiales ne justifierait une semblable attribution[3].

1. Dr Julien Simonis, *L'Art du médailleur en Belgique*, 1904, in-4°, p. 12, 67, etc. Cf. Jean de Foville dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, V, I, 148.

2. Voy. au sujet de la médaille de D. Martin de Aragon, *Discursos de Medallas y Antigüedades* p. p. D. Ramon Mélida, Madrid, 1902. Cf. Armand, *op. cit.*, I, 267 et *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1902, t. X, p. 3, article de D. Adolfo Herrera. Il existe de cette médaille une réplique portant la signature : DOMENICUS F.

3. Né le 17 mars 1526, mort le 19 avril 1581, Don Martin, duc de Ribagorza avait accompagné Philippe, prince d'Espagne, dans son voyage en Angleterre : il était passé ensuite en Italie, en France, en Flandres, et avait obtenu le duché de Villahermosa le 29 juillet 1558. Ces données permettent de fixer l'apparition de sa médaille aux alentours de cette dernière date. Elle dut être exécutée durant le séjour du duc en Flandres, à la fin de la campagne de France de 1558.

A cette suite de médailles flamandes, on peut ajouter celles d'Adrien de Walderfingen et de Hans Walhardt. On peut les comparer utilement avec celles de Jacopo pour observer, sous l'influence italienne, les traits de caractère proprement flamands qui s'y font jour [1].

Ces considérations générales de style vont nous permettre d'aborder plus aisément l'étude détaillée des médailles de Jacopo da Trezzo.

MÉDAILLES SIGNÉES

I. — Isabelle de Gonzague (vers 1550).

Isabelle, fille de Ferrante di Capua, duc de Termoli, prince de Molfetta, avait été fiancée à son cousin Vincenzo di Capua. Le bruit courut que Ferrante Gonzaga, en brutal homme de guerre, intervint violemment pour se faire accorder la main de la riche héritière, et que l'infortuné cousin évincé fut trop heureux d'apaiser son autoritaire rival en épousant la sœur cadette de sa promise. D'autres, dit Litta [2], affirment qu'Isabelle fut également fiancée à Trojano Caracciolo, prince de Melfi. Elle mourut à Naples, le 17 septembre 1559. Moreri place la date de son mariage en 1529. C'est donc bien après cet événement que fut faite la médaille dont on va lire la description, pendant la période italienne de la vie de Trezzo, aux environs de 1550, sans qu'il soit possible de préciser davantage.

ISABELLA CAPUA PRINC MALEFICT FERDIN GONZ VXOR — IAC. TREZO

Buste d'Isabelle à droite.

℞ CASTE ET SVPPLICITER.

Une vestale drapée, debout, la tête voilée, tournée à droite, entretient le feu sur un autel. Sur la face de cet

1. Voy. J. Florange, dans le *Jahrbuch der Gesellschaft fur lothringische Geschichte und Altertumskunde*, 1892, et Simonis, *op. cit.*, p. 159-160 et pl. XIV, n. 4.

2. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, fasc. XXXIII, pl. VIII.

autel, on voit la tête du Soleil radieux sortant de nuages, avec l'inscription NVBI FUGO[1]. (Pl. X.)

On lit dans la *Nueva raccolta delle monete e zecche d'Italia* de Zanetti[2] que ce revers représentant une vestale fut une première fois employé accolé aux effigies de l'empereur Maximilien, roi de Bohême, et de sa femme la reine Marie. Cette médaille aurait vu le jour à l'occasion du mariage des deux princes, en 1548. On rencontre aussi le motif *Caste et suppliciter* comme revers à la médaille de Mary Tudor[3]; enfin on trouve parfois des pièces formées de deux effigies accolées d'Isabelle et de son mari Ferrante Gonzaga.

Jacopo da Trezzo ne fit pas de médaille de ce dernier, dont les traits nous sont familiers grâce à la médaille signée par Leone Leoni. La collection Armand-Valton aujourd'hui au Cabinet des Médailles, renferme une pièce hybride offrant au droit le type de Ferrante d'après Leone et au revers le char de l'Aurore tel que Trezzo le grava pour en faire le revers de la médaille d'Hippolyte de Gonzague.

II. — Hippolyte de Gonzague (1550-1552).

Hippolyte de Gonzague était née en Sicile le 17 juin 1535, et dès son enfance avait fait preuve des plus heureux dons de l'esprit; elle mérita surtout les éloges de ses contemporains comme musicienne. « Riusci eccelente nella musica, dit Litta,... tutti i letterati d'Italia concorsero a fare di lei i piu grandi elogi... » Veuve en 1551 de son premier mari, Fabrizio Colonna, duc de Tagliacozzo, elle épousait quatre mois après

1. Armand, *op. cit.*, I, 242, n° 7. Il existe au Musée historique de Bâle des exemplaires en plomb des médailles de Mary Tudor, de Philippe II, de Marie d'Autriche, d'Hippolyte de Gonzague, d'Isabelle Capua, de Jeanne d'Autriche, de Gianello della Torre (revers seulement) qui firent partie des collections de Ludovic Demoulin de Rochefort, mort à Bâle en 1582. Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. R. Burckhardt, dont on consultera avec fruit l'agréable étude : *Uber den Artz und Kunstsammler Ludovic Demoulin de Rochefort aus Blois*, Bâle, 1918.

2. Bologne, 1783, t. III, p. 16, n. 21. C'est là une opinion que nous aurons à rectifier plus loin.

3. Voy. Grueber, *Medallic illustrations of the history of Great Britain and Ireland*, pl. V.

Antonio Caraffa, duc de Mondragone. Elle mourut à Naples, à l'âge de vingt-huit ans, le 9 mars 1563 [1].

La première en date des médailles qui nous ont livré les traits d'Hippolyte nous présente la jeune princesse à l'âge de quinze ans, et date par conséquent de 1550 [2] :

HIPPOLITA. GONZAGA. FERDINANDI. FIL. AET. AN. XV.

Buste d'Hippolyte à gauche, tête nue, vêtue d'un corsage à col montant, deux rangs de perles au cou.

℞ NEC TEMPVS NEC AETAS.

Une Muse sous les traits de la princesse, s'avance à droite, un livre à la main et le bras levé vers le ciel, où brillent le soleil et les étoiles. Autour d'elle toute sorte d'instruments symbolisant les Arts et les Sciences. (Pl. XII.)

Ce revers qui est comme une contre-partie de la *Melencholia* d'Albert Durer, fait allusion aux talents qui avaient rendu célèbre dès son enfance la fille de Ferrante Gonzaga. La médaille a été souvent attribuée à Leone Leoni et, sans doute, le revers qu'on vient de décrire offre plus d'un rapport avec celui que composa, l'année suivante, Leone pour une médaille consacrée aussi à la belle Hippolyte, avec cette légende : *Par ubique potestas*. Mais on sait, de reste, quelle parenté unissait, au point de vue artistique, Leone Leoni et Jacopo da Trezzo et cette analogie n'est pas une objection suffisante à l'attribution que je crois pouvoir proposer. Il me paraît, en effet, que c'est à Trezzo qu'il faut donner la médaille non signée que nous avons sous les yeux. Le portrait qui figure au droit est dû, on n'en peut douter, à la même main qui cisela le « corps » broché de Mary Tudor ; il présente la même recherche de précision dans le détail de la parure, et non pas cette envolée fougueuse qui fait flotter largement les étoffes autour des épaules des bustes exécutés par Leoni. Celui-ci ne s'est guère écarté de ce parti pris que lorsqu'il a exécuté ses médailles, non point d'après nature,

1. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Milan, 1819, Gonzaga, 19 ; Van Loon, *Beschryving der nederlandsche historipenningen*, La Haye, 1723, I, 271. *Museum Mazzuchellianum*, Venise, 1761, I, LXXX, 5.

2. Armand, *op. cit.*, II, p. 213, n° 3.

mais d'après des tableaux. Nous savons, en effet, que l'effigie de l'impératrice Isabelle de Portugal, qui semble faire exception, fut directement inspirée et en quelque sorte imposée au médailleur par le portrait bien connu, peint par Titien, qui se trouve aujourd'hui au musée du Prado.

Pour en revenir au type du revers de la médaille d'Hippolyte, en le comparant à celui de la médaille de l'impératrice Marie, de celle de l'infante Doña Juana, à celui de la *Fontaine des Sciences*, est-ce trop s'aventurer que d'y voir une série d'œuvres analogues, qui se classent logiquement les unes à côté des autres, et qui se ressemblent au point de faire assez durement ressortir le manque d'imagination de Trezzo et la pauvreté de son inspiration?

Une seconde médaille, à l'effigie de la princesse, est signée par Jacopo; en voici la description :

HIPPOLYTA. GONZAGA. FERDINANDI. FIL. AN. XVII. IAC. TREZ.

Buste à gauche d'Hippolyte, les cheveux nattés et roulés en chignon, parée d'un collier à deux rangs de perles, et drapée à l'antique.

℞ VIRTVTIS. FORMAEQ. PRAEVIA.

L'Aurore sur un char attelé d'un cheval ailé, galopant à droite, tenant de la main gauche un flambeau, et de la main droite répandant des fleurs à terre. Au-dessous, on aperçoit un paysage, et, sur un fleuve, une barque manœuvrée par un homme. Au bas, à gauche, on distingue la signature IA TREZ, gravée en creux, en petits caractères[1]. (Pl. X.)

Les quelques points de biographie que j'ai fixés tout à l'heure permettent de dater cette médaille : c'est en 1552 qu'Hippolyte de Gonzague atteignait sa dix-septième année. Je n'attirerai l'attention sur le type du droit que pour le comparer à celui que Leone Leoni avait exécuté en 1551. Il n'est pas douteux que Jacopo da Trezzo ayant pris à tâche de faire lui aussi une médaille de la princesse, se

1. Armand, *op. cit.*, I, 241, n° 1.

soit inspiré de celle qu'avait gravée son émule l'année précédente[1].

Il s'en inspira au point de la copier presque trait pour trait. Pourtant la comparaison entre les deux œuvres est de celles qui sont le plus fructueuses, car elle nous permet de saisir sur le vif la différence qui séparait les talents des deux artistes. En étudiant les deux médailles, peut-être pourrons-nous arriver à en dégager un criterium sur lequel nous pourrons fonder d'autres attributions.

Notons d'abord quelques divergences toutes superficielles dans le vêtement et la parure; les colliers qui ornent le cou de la jeune fille sont différents sur les deux pièces; on distingue sous les seins, dans la médaille de Trezzo, une ceinture qui n'apparaît pas sur celle de Leoni.

Les analogies sont plus suggestives. Sur les deux médailles, le buste d'Hippolyte est drapé à l'antique dans les plis souples d'une étoffe légère. Or, je ne crois pas me tromper en affirmant que si Trezzo n'avait pas eu sous les yeux l'œuvre de son émule, il eût vêtu son modèle à la moderne; bien plus, il se fût complu à graver minutieusement les détails de son ajustement, les broderies du corsage, les passementeries et les dentelles. D'une façon générale, dans les portraits qu'il nous a laissés, il se montre assez peu partisan de ces stylisations du costume; en tout cas, il y réussit moins bien que Leoni; les plis de la draperie sont, ici, sèchement, froidement dessinés, le trait précis et maigre manque d'envolée et de souplesse, et c'est en suivant tout naturellement ces penchants de son tempérament artistique que Jacopo a supprimé sur son œuvre le voile qui, sur la médaille de Leoni, arrondit ses plis gonflés par le vent derrière la nuque d'Hippolyte. Pourtant, dans la manière dont la draperie est traitée, dans la façon dont elle est retenue sur les épaules, Trezzo a laissé presque à son insu l'empreinte de sa main; un observateur attentif peut aisément l'identifier.

1. Il existe à Berlin un demi-relief en marbre de Carrare, ovale, de 0m55 × 0m44, qui est une reproduction de la médaille d'Hippolyte par Leone Leoni. Voyez F. Schottmüller, *Die Italiaenischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barrocks*. Berlin, 1913, p. 176, n. 411.

Par ailleurs, notre graveur s'est astreint à suivre de si près son modèle qu'il a reproduit exactement la coiffure qu'il avait sous les yeux : nattes enroulées en savant édifice, et bijoux suspendus parmi les torsades de cheveux. Le visage même de la princesse est à peu près identique sur les deux médailles; c'est à Leoni, puisqu'il fournit le modèle, que nous ferons un grief de la mollesse et du manque d'accent de ce profil un peu lourd, aux joues pleines, aux lèvres charnues, au regard terne. Nous sommes loin de la dureté peut-être, mais aussi de l'acuité du portrait de Mary Tudor par Trezzo. La grâce de la princesse, si vantée par les poètes et les artistes de son temps, ne se laisse point ici deviner. En lui offrant l'hommage d'une médaille, nos sculpteurs n'ont su rendre tribut ni à son esprit ni à sa beauté. Dans l'ensemble, reconnaissons à Leoni plus d'élégance, ou d'ampleur, ou d'éloquence, et à Trezzo plus de simplicité et peut-être plus de naturel [1]. Quant au revers, c'est une reproduction du camée de *l'Aurore* dont je parlerai ci-après. Cette allégorie, dont j'ai tenté plus haut d'analyser les principaux caractères en parlant des paysages de Jacopo, était donc bien destinée primitivement à glorifier Hippolyte de Gonzague. Jacopo voulut utiliser à nouveau une de ses œuvres qui avait obtenu le plus de succès. Ce succès fut durable. La preuve en est que le revers de l'Aurore est un de ceux qu'on trouve le plus souvent réemployé. On le rencontre accolé au portrait de Ferrante de Gonzague, père de la princesse, par Leone Leoni [2]; à ceux d'Éléonore, fille de l'empereur Ferdinand I[er], daté de 1561 ou 1562 [3]; de Marguerite, duchesse de Mantoue, par Pastorino, daté de 1561 [4]; de Charles I[er] d'Angleterre, par Jean Variñ [5].

1. Hippolyte possédait une collection de portraits des hommes illustres du monde entier, qu'elle avait fait exécuter par le peintre Bernardino Campi, d'apres le *Musée* de Paul Jove. Nous avons vu que Campi est l'auteur d'un portrait, aujourd'hui disparu, de Jacopo da Trezzo.

2. On trouve aussi ce droit accolé aux revers suivants, que je désigne par leurs légendes : *Isabella Capua*, *Quamvis custodita dracone*, *Tu ne cede malis*.

3. Litta, *Famiglie celebri...*, n. 73; J. Arneth, *Die Cinque-cento Cameen im K. K., Münz-u. Antiken-Cabinette zu Wien*. Vienne, 1858, p. 108, pl. 11, n. 40.

4. Armand, *op. cit.*, I, 198, nº 62.

5. Grueber, *Medallic illustrations of the history of Great Britain and Ireland* pl. XXV.

Les observations que l'on vient de faire au sujet du portrait d'Hippolyte de Gonzague nous permettent de reconnaître à coup sûr ce qu'on peut appeler le type qu'en a créé Jacopo da Trezzo sur une petite médaille sans légende dont le droit n'est qu'une reproduction de celui de la grande, et qui offre un autre revers dont voici la description : à droite, une femme dans une barque tend les bras à un Amour qui s'élance des rochers qui se trouvent à gauche sur le rivage. Ces rochers sont surmontés d'un vase d'où s'échappent des flammes[1]. Cette petite pièce, dont l'intérêt artistique est médiocre, est précieuse pourtant comme document : en reconnaissant au revers comme au droit la trace de la main de Trezzo, nous nous préparons un argument dont l'utilité apparaîtra quand il s'agira d'attribuer à notre graveur d'autres pièces restées anonymes.

En nous appuyant en effet sur les remarques qu'on vient de lire, je proposerais d'attribuer à Trezzo une petite médaille qui présente une effigie de Barbe de Gonzague, comtesse de Novellara, dont le buste tourné à droite offre exactement le même aspect que celui d'Hippolyte; c'est la même coiffure, la même parure, cette pièce a été évidemment faite à l'imitation de la précédente. La légende est ainsi rédigée : BARBARA GONZ . BORR . COM . NOVELL . ANN . XVII . Au revers qui porte les mots NON . VLLI . OBNOXIA . VENTO., on voit les deux sommets du Pinde surmontés de deux vases d'où jaillissent des flammes; à gauche bondit Pégase, faisant couler sous ses pieds la fontaine de Castalie[2]. Nous avons déjà fait ressortir l'analogie de ce revers avec celui de la petite médaille d'Hippolyte; les deux médailles sont sûrement sorties des mêmes mains. Signalons aussi la ressemblance frap-

1. Armand, II, 213, n° 14. Comparez les sommets du Pinde sur la médaille de Barbe de Gonzague. Notez aussi qu'on retrouve sur le revers de l'Aurore un personnage dans une barque qui rappelle d'assez près la femme que l'on voit ici.

2. Armand, II, 220. Zanetti, III, 225, n° 213. Comparez un camée du Cabinet des Médailles représentant Barbe de Gonzague. Ce magnifique joyau est anonyme; on pourrait y reconnaître la main de Jacopo da Trezzo, mais c'est là pure hypothèse. Le camée est orné d'une somptueuse monture en or émaillé, d'un admirable travail. Voy. E. Babelon, *La Gravure en pierres fines*, p. 252, fig. 181, et *Catalogue des Camées de la Bibliothèque nationale*, n° 963.

pante que présente le Pégase que nous avons sous les yeux avec le cheval ailé qui emporte le char de l'Aurore sur la grande médaille exécutée par Trezzo. (Pl. XII.)

Barbara Borromeo était née en 1438. En 1555, elle épousa Camillo Gonzaga, comte de Novellara, qui mourut en 1595. La présente médaille est donc assez exactement datée, elle fut gravée à l'occasion des noces de la jeune comtesse qui devait mourir peu d'années après, en 1572.

III. — Philippe II et Mary Tudor (1555).

Au milieu des collections d'objets d'art dont Charles-Quint s'était entouré dans sa retraite de l'Estremadure, parmi les nombreux tableaux de Titien et d'autres maîtres encore qui décoraient les murs du monastère de Yuste comme les plus somptueux souvenirs du vieil empereur, figurait un cadre de bois renfermant des médailles.

« Un cadre bien fait, en forme de porte de bois, avec deux battants, sur l'un desquels on voit l'Annonciation de Notre-Dame avec le Christ dans ses bras; à la partie supérieure du cadre, il y a une médaille de camée, garnie d'or, avec le portrait de l'empereur et du roi Philippe son fils. A l'intérieur, il y a neuf médailles d'or, de différentes tailles. La première en commençant par en bas représente l'empereur, et la seconde l'impératrice; la troisième le roi Philippe, et, plus haut, une seconde médaille de Sa Majesté, exécutée l'an 41 ; une autre, la cinquième, qui se trouve au milieu, est celle du roi Notre-Seigneur, faisant pendant à celle de la reine Mary d'Angleterre; la septième est celle de l'empereur; la huitième celle de la reine de Bohême, fille de l'empereur, la neuvième celle de la princesse de Portugal, deuxième fille de Sa Majesté. De l'autre côté du cadre, on voit les revers desdites neuf médailles. Au revers du camée, figure le portrait de l'impératrice [1]. »

1. Simancas, Contaduria Mayor. 1a Epoca, legajo 1145. Inventaires de Charles-Quint à Yuste.

Plusieurs de ces médailles représentant sa toute proche famille, que l'empereur avait tenu à garder sous ses yeux, sont l'œuvre de Jacopo da Trezzo et ce sont celles que nous allons maintenant passer en revue.

La première est celle de Philippe II; en voici la description :

PHILIPPVS . REX . PRINC . HISP . AET . S . AN . XXVIII . IAC . TREZZO . F . 1555. Buste à droite de Philippe II, tête nue, barbu, couvert d'une armure, une écharpe autour du bras droit.

℞ . IAM . ILLVSTRABIT . OMNIA .

Apollon sur un char traîné par quatre chevaux galopant vers la droite, passant au-dessus de la mer[1]. (Pl. I.)

Les circonstances dans lesquelles cette médaille fut frappée sont trop connues pour qu'il soit nécessaire d'y insister longuement. C'est le 21 mai 1555 que Philippe, encore prince d'Espagne, accomplit sa vingt-huitième année et, comme le fait observer miss Helen Farquhar[2], si nous comptons les années selon le mode castillan, c'est-à-dire à dater de la Nativité, l'époque de l'apparition de notre pièce est circonscrite dans une période d'environ cinq mois.

L'année précédente, l'infant Philippe, veuf de Marie de Portugal, avait épousé Mary Tudor, reine d'Angleterre. C'est ce mariage qui lui donna le titre de roi deux ans avant que l'abdication de Charles-Quint, son père, le fît monter sur le trône d'Espagne. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner ce que fut cette alliance au point de vue sentimental ou politique jusqu'au moment où la reine mourut, en 1558. Retenons seulement que le mariage fut célébré le 25 juillet 1556, dans la chapelle de Winchester. C'est le pape Jules II (mort l'année suivante, en 1555) qui l'avait béni, et Cavino célébra cet événement considérable par une médaille où figurent au

1. Van Loon, *op. cit.*, I, 4. Heraeus (C. G.), *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Maenner vom vierzehnten bis zum achzehnten Jahrhunderte*. Wien, 1828, XXII. Armand cite une variante de cette médaille qui se trouve au Cabinet des Médailles, avec HISPAN au lieu de HISP, et la date de 1588 au lieu de la signature de l'artiste. Voy. aussi A. Herrera, dans le *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1905, t. XIII, p. 61 (planche).

2. *British Numismatic Journal*, 1908, p. 121.

revers le Pape, Charles-Quint, Philippe, Mary, l'Angleterre, et un cardinal, avec pour légende :

ANGLIA . RESVRGES . VT NVNC NOVISSIMO DIE[1].

En même temps qu'il faisait exécuter par Trezzo la médaille dont on a lu plus haut la description, Philippe II commandait au même artiste une seconde médaille à l'effigie de Mary Tudor, qu'il voulait offrir à la reine pour la féliciter de la sagacité et de la prudence de son gouvernement, en même temps que pour célébrer l'union qu'il venait de contracter[2].

MARIA . I . REG . ANGL . FRANC . ET . HIB . FIDEI . DEFENSATRIX . IAC . TRE .

Buste de Mary Tudor à gauche.

℞ . CECIS VISVS TIMIDIS QVIES.

La Paix assise de trois quarts à droite, couronnée et drapée, met le feu de la main droite à un faisceau d'armes déposé devant un petit temple rond à coupole; et de la main gauche étend une palme et une branche de laurier au-dessus d'un groupe d'hommes assaillis par les vents et la grêle[3]. (Pl. IX.)

L'une et l'autre de ces deux pièces méritent quelque commentaire.

Notons d'abord qu'il faut les considérer comme les médailles-types de Philippe II et de Mary Tudor. Nous avons en effet un témoin du succès qu'obtint la première des deux et de la consécration officielle qu'elle reçut, en la personne de Baltasar Porreño. Après nous avoir donné une relation des obsèques solennelles qu'on fit au roi et une transcription de l'épitaphe qui figure sur son tombeau, il ajoute ces mots : « Le tombeau offrait pour *empresa* le char du soleil tiré par ses chevaux, et au-dessus, la Terre et la Mer, avec cette inscription : *Iam illustrabit omnia* et, au-dessus, une couronne royale. » Cette *empresa*, cet emblème allégorique était donc une reproduction

1. Armand, I, 183, n. 27.

2. Weiss, *Papiers d'Etat de Granvelle*, t. IV, p. 321-322; Henne et Wauters, *Histoire de Bruxelles*, t. I, p. 379; Grueber, *Medallic illustrations of the history of Great Britain and Ireland*, pl. V et Introduction.

3. Armand, I, 241; Van Loon, I, 10; Kœhler, *Historische Münzbelustigung*. Nuremberg, 1729, VII, 1; Cicognara, *Storia della scultura*. Venise, 1813, II, LXXXV, 1; Heraeus, XXII.

de la médaille de Trezzo. J'ajoute que ce sont là les pièces qui servirent de médailles de proclamation dans l'Amérique espagnole, à Lima notamment. Au Pérou, lors de l'avènement de Philippe II, deux ans après son mariage, on jeta au peuple des réaux d'argent aux types du roi et de Mary Tudor, d'après Trezzo. La médaille répandue à Bruxelles à la même occasion fut également celle qui est due à notre graveur [1].

Peut-être faut-il reconnaître aussi l'œuvre de Jacopo da Trezzo dans les descriptions fournies par les comptes d'un certain nombre de médailles d'or données en cadeau par le roi à ses familiers. L'une d'elles, du prix de 200 ducats, présentait « d'un côté le portrait du Roi Notre-Seigneur, et de l'autre celui de la Reine ». Elle fut remise à Juan Bautista B. Bever, Allemand, fils du vice-chancelier de l'Empire. Une seconde médaille d'or semblable à la première fut remise à un autre Allemand, Antoine Meyting [2].

L'iconographie de Philippe II est, on le sait, extrêmement abondante. Pour dénombrer les artistes qui ont reproduit ses traits, il faudrait parcourir toute l'histoire de l'art en Italie, en Flandres, en Espagne, sous son règne. Pourtant — tellement la part de l'artiste reste grande, même dans une œuvre de pure imitation — les portraits de Philippe II par Titien, par Leoni, par Pantoja de la Cruz, par Poggini ou par Trezzo, même lorsqu'ils sont à peu près contemporains, diffèrent très notablement les uns des autres, et leur juxtaposition décèle curieusement le tempérament propre de leurs auteurs.

Les tableaux de Titien que leur date rapproche de la grande médaille de Jacopo da Trezzo sont le Philippe II assis, la Toison d'or au col, du Musée de Munich (vers 1550); le Philippe II debout, en armes, du Prado (1550-1553) et le Philippe II

1. Adolfo Herrera, *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España*. Madrid, 1884; Domanig, *Portrait medaillen des Erzhauses Osterreich*. Wien, 1896, n° 47. Domanig cite et reproduit un petit médaillon ovale, sans revers, avec la légende PHI REX HISPANIARVM ET et l'effigie de Philippe II, qui est évidemment une réduction de l'œuvre de Jacopo.

2. Archivo historico nacional (Madrid), Despachos de camara, II, f° 227, année 1573. Cette date ferait supposer que la reine en question est Élisabeth de Valois. En effet, dans la même série de documents, au f° 387, on lit la description d'une médaille d'or représentant d'une part le roi, de l'autre la « Reyna Doña Isabel, Nuestra Señora, que sea en Gloria », en 1584.

debout, en costume de cour, du Musée de Naples. Sur ces deux derniers surtout, on peut noter une analogie très marquée avec le type du roi tel que nous le présente Jacopo, et dont les traits les plus saillants sont le prognathisme héréditaire, ici très accentué [1], l'épaisseur de la lèvre inférieure, la hauteur du front, les tempes dégagées, la paupière supérieure un peu lourde et le regard fatigué, les cheveux et la barbe bouclés, et, d'une façon générale, le visage allongé suivant une ligne oblique. C'est d'après de tels indices, qu'on peut, selon nous, reconnaître la main de notre Milanais sur la topaze du Cabinet des Médailles, comme sur le médaillon qui pend au cou de Doña Juana de Portugal aux Descalzas Reales, ou sur le camée de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie dont Teodoro Llano a peint le portrait, ou encore sur le camée de la collection des Médicis [2].

En considérant, par contre, la médaille de Leone Leoni, on sent qu'on s'éloigne du type traditionnel, ajoutons qu'on s'éloigne de la vérité. L'effigie du prince est tracée d'une main plus large, plus éloquente que sur la médaille de Trezzo ; il y a plus d'élégance, plus d'allure et plus de fougue dans la draperie, dans les cheveux, dans le port de la tête ; par cela même il y a certainement moins de ressemblance objective, soit que l'artiste ait voulu flatter son modèle, ce qui est fort possible, soit qu'il ait prétendu traiter son sujet avec indépendance. Nous dirons enfin que la médaille de Leoni est l'œuvre d'un sculpteur, satellite éloigné de Michel-Ange ; celle de Trezzo est l'œuvre d'un graveur et d'un ciseleur minutieux : il ne faut pour s'en convaincre pleinement qu'examiner la superbe armure du roi sur le médaillon retouché du Cabinet de France que j'ai déjà cité plus haut. (Pl. III.)

Le type que nous présente Poggini est analogue à celui de Trezzo, mais les différents caractères que nous venons d'analyser sont moins nets, moins accentués ; d'une façon générale, le portrait a moins de relief et moins d'acuité, c'est

1. Voy. à ce sujet notre article de la *Revue Numismatique* de 1921, à propos d'un médaillon inédit de Charles-Quint.
2. Voy. le présent volume, p. 211 sq.

ce qui nous porte à croire que certaines monnaies d'or flamandes frappées notamment en 1566, où le profil du roi épouse cette forme concave, presque en croissant de lune, qui frappe au premier coup d'œil, sont une déformation des portraits créés par Trezzo.

Il ne s'agit ici, d'ailleurs, que d'une influence artistique d'ordre général. Nous savons qu'en 1566 Trezzo était en Espagne, et les documents nous apprennent qu'il n'intervint jamais directement dans la fabrication des coins en Flandres sous Philippe II [1]. C'est Jonghelinck et ses confrères qui avaient pris à tâche toute la besogne, et qu'on trouve seuls mentionnés dans les comptes de la monnaie de cette époque. Gian Paolo Poggini avait été chargé en 1557 de faire le modèle du grand *Philippus* d'argent; les graveurs qui l'exécutèrent s'appelaient Jérôme Van den Manacker et Claude Noiret, tailleur des fers de la monnaie de Hollande, alors en disponibilité à Bruxelles.

Quant au portrait de Mary Tudor, on doit le tenir pour un des meilleurs qui soient sortis des mains de Jacopo da Trezzo; la raison en est que le caractère physique et moral du modèle était, cette fois, en parfaite conformité avec la manière un peu roide et dure de notre artiste; Pinchart avait raison d'écrire en parlant des médailles de Philippe II et de la reine d'Angleterre que c'étaient là des « portraits tellement ressemblants que l'on ne saurait douter que leur auteur les ait modelés d'après nature [2] ».

On pourrait reproduire à leur sujet le jugement porté par Justi sur le portrait de la reine peint par Antonio Moro et qui se trouve au Musée du Prado :

« Ce portrait que Moro alla peindre en Angleterre est celui qui peut nous donner l'idée la plus complète du génie de son auteur; son visage est celui de tous les Tudor : froid et sans autre expression que celle d'un caractère volontaire et

1. Alph. de Witte, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Bretagne et marquis du Saint-Empire romain*. Anvers, 1894, in-8°, p. 250.
2. Pinchart, *op. cit.*, p. 15.

tenace, le caractère enfin de cette noble dame aux cheveux blonds, au front large, aux lèvres fines et aux pommettes saillantes; comme elle prend sans grâce la rose que le roi lui offre, et comme cette fleur est peu en harmonie avec la personne qui la reçoit ! Et pourtant le portrait captive le regard de celui qui le contemple, parce qu'on y voit la peinture fidèle d'un caractère dur et tenace, d'une valeur personnelle peu commune parmi les hommes, et d'une résolution extraordinaire[1]. »

Le portrait avait été fait avant le mariage de la reine. Antonio Moro avait reçu l'ordre exprès de l'empereur de se rendre en Angleterre pour en rapporter l'image de l'auguste fiancée[2]. Nous avons vu plus haut que l'exécution de la médaille de Jacopo da Trezzo s'expliquerait par une démarche analogue et parallèle.

L'alliance du prince d'Espagne et de Mary Tudor eut pour conséquence un changement très notable dans le monnayage de la Grande Bretagne. Il y eut à cette époque une nouvelle émission de numéraire. Le graveur en chef Derick Anthony continua à exercer ses fonctions; cependant on a pu se demander si John Godsalve, contrôleur de la monnaie sous Edouard VI, fut l'auteur des nouveaux coins, ou s'il les grava en collaboration avec Anthony[3].

La question, à notre point de vue, est d'importance secondaire. Notre attention se porte ailleurs : les monnaies frappées en 1554 sont d'un type entièrement nouveau : on y remarque les bustes du roi et de la reine se faisant face. Or, cette disposition des effigies, alors absolument originale en Angleterre et sans précédent, venait d'Espagne; c'est l'écu de Ferdinand et d'Isabelle qui en est le prototype, avec ses deux bustes au droit et les armes royales au revers, et c'est le goût personnel de Philippe II qui prévalut en cette occa-

1. K. Justi, *op. cit.*, p. 247.
2. Hymans, *Antonio Moro*, p. 72.
3. *British Numismatic Journal*, VIII, 1911, p. 197. Voy. aussi sur les graveurs des coins des monnaies des Tudor et des Stuart, H. Symonds dans le *Numismatic Chronicle*, 1913, p. 358. Sous Mary Tudor, les graveurs de la monnaie à la Tour de Londres furent Derick Anthony, avec pour sous-ordre Lawrence.

sion [1]. En effet cette innovation parut assez insolite en Angleterre pour qu'on trouve dans la littérature le souvenir de l'étonnement qui l'accueillit :

> Still amorous and fond and billing
> Like Philip and Mary on a shilling.

dit le poète Butler dans *Hudibras* [2].

Si l'opinion du jeune roi d'Angleterre fut ainsi prépondérante, quoi d'étonnant à ce qu'il ait désigné pour présider à l'exécution des nouvelles monnaies un artiste qui avait toute sa faveur? Plus que le nom des graveurs qui firent les coins, ce qu'il faut surtout retenir, c'est que les deux portraits du roi et de la reine qui figurèrent sur le nouveau shilling sont identiques à ceux que Jacopo da Trezzo nous présente sur ses médailles, datées pourtant de 1555, c'est-à-dire postérieures d'une année à la frappe des monnaies qui nous occupent. Il suffit de considérer la couronne et le demi-shilling frappés depuis 1554 pour être convaincu que Jacopo ne peut être resté étranger à la gravure des effigies royales sur les pièces que nous avons sous les yeux [3]. Nous sommes alors amenés à croire que Jacopo se rendit en Angleterre avant le mariage de Mary Tudor, qu'il fournit les dessins ou les modèles des nouvelles monnaies, et que les graveurs anglais travaillèrent d'après lui. L'année suivante il aurait repris ses ébauches pour en tirer les médailles de proclamation [4]. Remarquons d'ailleurs que l'apparition des monnaies et médailles dont nous parlons s'échelonne dans l'espace d'une année seulement, puisqu'on ne put frapper les nouveaux

1. Helen Farquhar in *British Num. Journal*, 1908, p. 123. La lettre même de la légende fut modifiée : lombardique jusque là, elle devint exclusivement romaine. Voy. encore W. J. Hocking, *Catalogue of the coins... in the Museum of the Royal Mint.*, 1906, t. I, p. 81.

2. *Hudibras*, part. III, cap. I. Rappelons qu'*Hudibras* ne commença à paraître qu'en 1663. Le fameux shilling avait donc bien frappé les imaginations pour qu'il soit resté si longtemps quasiment proverbial.

3. Grueber, *Handbook of the coins of Great Britain and Ireland in the British Museum*, 1899, pl. XVIII, n[os] 488 et 489.

4. Il n'aurait fait que suivre l'exemple que lui aurait donné à la cour de France un autre lapidaire-médailleur, Matteo dal Nassaro, qui travailla à la monnaie de François I[er] sans faire plus toutefois que donner des modèles. On a de lui en effet un essai de teston auquel ne correspond aucune monnaie effectivement frappée. Voy. N. Rondot, *Les Médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*. Paris, 1904.

shillings qu'après le mariage royal, donc à partir d'août 1554, et que c'est après mai 1555 que la médaille fut fondue.

On rencontre parfois dans les collections une médaille formée des effigies de Philippe II et de la reine Mary. Il existe en outre une petite pièce qui offre au droit le buste de Philippe, au revers celui de Mary copiés sur les grandes médailles, et qui fait pendant à une pièce de même diamètre où sont reproduits les bustes de Charles-Quint et d'Isabelle de Portugal d'après Leone Leoni[1].

Une autre médaille attribuée à Trezzo nous offre un second portrait du prince. En voici la description :

PHILIPPVS . II . D . G . HISP . REX — IAC . TRICI.F.

Buste à droite de Philippe II, tête nue, barbu, cuirassé, avec la Toison d'or, plus âgé que sur les autres médailles.

℞ SIC . ERAT . IN . FATIS.

Deux mains soutenant un joug, sur la boule du monde[2].

Ce qui nous fait contester l'authenticité sinon de la pièce, du moins de son attribution, ce sont d'abord des raisons de style. Le portrait du prince est semblable à celui qu'en a tracé Poggini, et non pas Trezzo. De plus, la signature est gravée en creux, et la forme qu'elle présente n'est pas celle usitée par Jacopo.

Enfin, feu D. Pablo Bosch, parmi ses belles collections de Madrid, conservait un médaillon ovale, sans légende, entouré d'une couronne de fleurs et de feuillage. Au droit figure l'effigie de Mary Tudor telle que nous la voyons sur la médaille de Trezzo. Au revers est représentée une grenade, entre les lettres M et R. (Diam. 49 mm.)

Les médailles de petit module dont il vient d'être plusieurs fois question — toutes de même taille et exécutées comme on l'a vu d'après de grands médaillons dont nous connaissons

1. Armand, I, 242, n° 5; Van Mieris, *Histori der nederlandsche Vorsten*, La Haye, 1732, t. III, p. 378. La petite médaille de Charles-Quint et d'Isabelle sort sans doute aussi de l'atelier de Trezzo.

2. Armand, I, 242, n° 6; Van Loon, I, 393; Céan Bermúdez, *Diccionario*, *loc. cit.* Un exemplaire de cette médaille figurait dans la collection de feu D. Pablo Bosch.

les auteurs — sont peut-être de la même main que ces derniers. Mais il n'est nullement nécessaire de le supposer. La petite pièce de Charles-Quint et d'Isabelle a été copiée sur la médaille de Leone Leoni; celle de Philippe II et de Mary Tudor sur la médaille de Jacopo da Trezzo; celle de Maximilien et de l'impératrice Marie sur la médaille que je crois du même artiste[1], mais il est possible que des médailleurs de second rang aient opéré cette réduction. Leur format uniforme, leur aspect général qui leur donne une sorte d'air de famille, tendrait à faire croire qu'elles sont toutes sorties du même atelier, pour une semblable destination. (Pl. IX.)

Quelle était cette destination ? D'abord, il est évident qu'elles ont dû servir à l'usage qu'on faisait en général de ce que les Allemands appellent *Schaumünzen*, médaillons ou pièces d'apparat et de montre; on les portait aussi sur soi en bijoux, peut-être en boutons. On sait, et nous l'avons vu ici même, que Jacopo da Trezzo exécuta en personne un grand nombre de petits camées destinés à cet emploi. On les plaçait aussi en manière d' « enseigne » sur les chaperons et les bonnets, suivant une mode que Caradosso et après lui Benvenuto Cellini avaient contribué à mettre en faveur.

Mais on les considérait aussi dès cette époque, de même qu'aujourd'hui, comme de simples objets d'art, sans leur attribuer aucun caractère utilitaire. Dans les inventaires de Philippe II on trouve la description de l'objet suivant[2] :

« Un cadre de bois, fait en manière de porte, avec deux volets qui le recouvrent, l'un représentant l'*Annonciation*, l'autre la *Cinquième angoisse*, qui y sont peintes, avec des moulures, frise et corniche. Sur la corniche, il y a une médaille de camée (*sic*) qui d'un côté présente le portrait de l'empereur et du roi Notre Seigneur, et de l'autre la sérénissime impératrice, entouré d'un cercle d'or. Dans le champ du cadre, il y a neuf trous. Dans le premier, il y a une médaille de l'empereur Notre Seigneur, en or, pesant 78 castillans,

1. Voy. ci-après, p. 215. Sans doute avait-on, dès lors, un moyen mécanique d'opérer cette réduction, analogue à celui qu'avait imaginé Erasme. Voy. l'article de M. Tourneur dans la *Rev. belge de Num.*, 1922.

2. Archivo de la Real Casa (Madrid), Inventarios de Felipe II, III, 328.

4 tomins et 3 grains; dans le second, une médaille de l'impératrice, qui pèse 78 castillans, 1 tomin et 7 grains; dans le troisième, la médaille du roi Philippe Notre Seigneur, qui pèse 57 castillans, 7 tomins; dans le quatrième, la médaille de l'empereur Notre Seigneur, faite en 41, qui pèse 28 castillans, 2 tomins et 6 grains; dans le cinquième, la médaille du roi Notre Seigneur, qui pèse 36 castillans, et dans le sixième, celle de la reine Mary d'Angleterre, qui pèse 36 castillans, 2 tomins et 3 grains; dans le septième, plus petit, celle de l'empereur Notre Seigneur, qui pèse 14 castillans, 3 tomins et 3 grains; dans le huitième, celle de la reine de Bohême, Isabelle, fille de l'empereur Notre Seigneur, qui pèse 33 castillans, 2 tomins et 8 grains; la neuvième, celle de la princesse de Portugal Doña Juana, sa sœur, qui pèse 35 castillans, 4 tomins et 6 grains. A leur revers, tous ces portraits ont des insignes différents. Le tout est placé dans une boîte de bois blanc avec une serrure et une clef. Taxé, or et facture des médailles et du camée, avec le cadre et les peintures, 7.436 réaux. »

IV. — Kevenhuller (1572).

La médaille de Kevenhuller est bien caractéristique du style précis, non sans perspicacité et sans délicatesse, mais sec et sans ampleur, de Jacopo da Trezzo. En voici la description :

IOANNES . KEVENHVLLER . L . BARO . MDLXXVII . IAC . TR .

Buste de Kevenhuller nu-tête, cuirassé, à droite.

℞ PAR . TIBI . VTRVMQUE . DECVS .

Le centaure Chiron remettant un rouleau de parchemin à Achille debout, en armes, tenant un arc et des flèches. A gauche, une lyre; à droite un bouclier[1]. (Pl. X.)

Jean Kevenhuller de Eichelberg, septième du nom, comte

1. Cette description a été faite d'après un très mauvais exemplaire du Cabinet des Médailles. J'en connais un autre sans revers au Musée archéologique de Madrid. La médaille est restée inconnue d'Armand.

de Frankenburg, baron de Landskron, etc., fut conseiller des empereurs Maximilien II et Rodolphe II, ambassadeur à Rome et en Espagne où il fut envoyé en 1572 pour une période de trois ans. Cette mission fut, par la suite, renouvelée, et c'est en Espagne qu'il mourut le 8 mai 1606. Son corps resta vingt ans dans l'église San Pedro de Madrid, et fut ensuite transporté au monastère de San Jerónimo, dans une chapelle que le comte avait fait édifier de son vivant.

Kevenhuller, comme le rappelle avec emphase le revers de notre médaille, en même temps qu'un diplomate et qu'un soldat, fut un homme d'une culture intellectuelle très poussée, adonné aux lettres et aux arts [1] et, par suite, comme tous les gens de goût de son temps, amateur de joyaux et de pierres précieuses.

« Le comte de Frankenbourg, dit son biographe anonyme, avait mis tous ses soins à recueillir certaines pierres et certaines perles d'une grosseur et d'une valeur extraordinaires. Sa Majesté le roi Philippe II en ayant entendu parler, eut grand désir de les voir. Les perles lui parurent si belles qu'il fit mine de vouloir les acheter ; le comte, désireux de satisfaire la volonté de Sa Majesté, sans y mettre de prix, les mit à sa disposition, en ajoutant que si Sa Majesté ne voulait pas les accepter comme cadeau, Elle en donnât la somme qui lui paraîtrait convenable. Le roi en donna quarante mille écus d'or [2] et les offrit à l'infante Isabelle qui les possède actuellement. »

Nous avons vu plus haut que sur l'ordre du roi, Kevenhuller avait visité en détail, en compagnie de Jacopo da Trezzo, la

1. Les détails de cet aperçu biographique sont empruntés à un manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid, I. 150, dont voici le titre : Historia de Joan Kevenhuller de Aichelberg, septimo deste nombre, conde de Franquenburg, baron de Landtscroon y Sumereck, señor hereditario en Halto Osterwitz y Carlsperg, cavalerico mayor perpetuo del Archiducado de Carinthia, cavallero de la orden del Tuson de oro, de los consejos de los Emperadores Maximiliano II y Rudolpho II, gentilhombre de sus camaras, ambaxador de Sus Magestades Cesareas en muchas occasiones y en particular en Roma y en la Corte de España, mayordomo mayor y sumiller de corps del Serenissimo Archiduque Alberto y governador del condado de Goritia. En la cual se contienen los mas señalados successos y negocios que se trataron y sucedieron en su tiempo casi en todo el mundo. Sacada de sus originales y manuscriptos en toda brevedad. Voy. en particulier p. 130 et *passim*.

2. Cette somme parait exorbitante, peut-être y a-t-il une erreur de copiste.

Monnaie de Ségovie, où l'on venait d'installer de nouvelles machines [1].

Une toute petite médaille d'argent, dont on connaît un exemplaire au Cabinet de France, reproduit la médaille gravée par Trezzo pour Kevenhuller, avec pour légende IOAN . KEVEN . L . BARO . Au revers, on lit sur trois lignes les mots VTRVM QUE DECVS dans une couronne de feuilles de chêne. (Diam. 20 mm.)

Une troisième médaille nous a livré les traits du comte de Frankenbourg. Elle est signée par Antonio Abondio, l'auteur de la médaille de Jacopo da Trezzo dont il a été question plus haut. Elle offre au droit un portrait de Kevenhuller analogue à celui que nous venons d'examiner. L'expression de la physionomie y paraît moins caractérisée que sur le modèle dont il a voulu s'inspirer. La tête de lion qui ferme l'épaulière de la cuirasse dans la médaille de Trezzo, ciselée avec une délicate minutie, a été remplacée ici sans avantage par une draperie banale. La légende est la suivante : IOANNES KEVENHULLER BARO AN . AB . Le revers, assez médiocre et sans légende, nous présente un personnage debout entre un guerrier et une femme qui semblent l'entraîner chacun de son côté. On pourrait y reconnaître Hercule entre le Vice et la Vertu, si la médaille de Trezzo ne venait nous éclairer. Abondio, inspiré par son maître, a voulu évidemment nous montrer Kevenhuller partagé entre Mars, le génie des armes, et Minerve, la déesse des lettres et des sciences, et sacrifiant à tous les deux avec une égale ferveur sans pouvoir prendre parti [2].

Enfin le même Abondio fit une dernière médaille de notre personnage :

IOAN . KEVENHVLLER . BARO . AETA . XXIX . 1567 . A . A.

1. Voy. p. 64. Le revers de la médaille de Kevenhuller par Jacopo da Trezzo a été décrit par Bode comme une plaquette originale, d'après un exemplaire en plomb du Musée de Berlin. W. Bode, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die italienischen Bronzen.* Berlin, 1904, n° [illegible], pl. LXXXVI.

2. Cette médaille n'est pas au Cabinet de France ; elle est citée par Armand, I, 271, n° 21.

Buste à gauche de Jean Kevenhuller.

℞ NIL . MOROR . NUGAS .

Deux chiens saisissant un hérisson.

Cette pièce date de la jeunesse du comte de Frankenbourg, et se place à l'époque de son séjour en Italie [1].

V. — Juan de Herrera (1578).

La médaille consacrée par Jacopo da Trezzo à Juan de Herrera n'a pas une valeur artistique transcendante : ce n'est pas une des meilleures œuvres du maître. Le type du droit est un portrait sans vigueur, celui du revers est une composition sèche et froide. Mais les questions historiques qui se rattachent à cette pièce lui prêtent un peu de l'intérêt que son auteur ne sut guère lui donner.

IOAN . HERRERA . PHIL . II . REG . HISPP . ARCHITEC . IAC . TR . 1578 .

Buste de Herrera à gauche, tête nue, le cou engoncé dans une collerette à godrons.

℞ DEO . ET . OPT . PRINC .

L'Architecture de profil à gauche, tenant un compas et une équerre, assise à droite dans la basilique de l'Escurial. Entre deux colonnes de l'église, on aperçoit dans l'éloignement le tabernacle construit par Jacopo da Trezzo. (Pl. XI.)

C'est bien, en effet, à l'intérieur de la Capilla Mayor de San Lorenzo el Real que Trezzo a placé l'allégorie de l'Architecture, et non pas, comme le dit trop vaguement Armand [2], « au milieu d'un édifice laissant voir au fond une chapelle couverte d'un dôme ». Je ne crois pas qu'aucun doute puisse s'élever sur ce point.

Il était d'ailleurs fort naturel que Jacopo ayant l'intention de célébrer par une médaille les louanges de son ami ait choisi pour en faire un revers le monument qu'il devait exécuter lui-même d'après les plans de l'architecte. C'était là

1. Armand, I, 271, nº 22.

2. Armand, I, 242, nº 8. Cf. Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. II, p. 28.

une façon délicate de commémorer une flatteuse collaboration.

Qu'il devait exécuter, avons-nous dit, car, ce qui n'est pas sans augmenter l'intérêt de cette médaille, c'est la date de 1578 inscrite à côté du nom de l'auteur. Nous sommes donc en présence d'un plan de la basilique de l'Escurial, d'un projet de tabernacle, gravé avant qu'on eût commencé les travaux, puisque nous savons que le traité passé entre Jacopo da Trezzo et Compagnie et Philippe II ne fut signé qu'en 1579.

Un détail vient confirmer notre opinion. Sur les bons exemplaires de notre médaille, on distingue, difficilement il est vrai, sous la coupole de la *custodia*, une statue de saint. Quand on a vu en place la statue de saint Laurent, par Monegro, sur la façade du monastère, on ne peut hésiter à reconnaître dans cette figurine qu'on entrevoit à peine, portant un instrument qui n'est autre que le gril de saint Laurent, l'illustre patron de l'Escurial.

Juan de Herrera était né à Camargo, dans les Asturies, près de Trasmeria. « L'Escorial, Madrid, Séville, Valladolid, dit Fernandez Montaña [1], montrent encore aujourd'hui des traces éloquentes de son talent. » Il ne peut entrer dans notre plan de tracer une biographie de l'architecte qui construisit entre autres la froide, lourde et morne cathédrale de Valladolid. Nous nous contenterons de fixer quelques points de détail qui touchent à notre sujet.

Herrera était un théoricien. Nous avons déjà vu plus haut [2] qu'il écrivit pour Philippe II un traité de mécanique à propos de l'œuvre de San Lorenzo [3]. Il avait fondé à Madrid une Académie de mathématiques avec Juan Bautista Lavanha, inventant des instruments pour mesurer latitudes, longitudes et méridiens. C'était, comme Gianello della Torre, un très habile et très savant horloger [4]. Sur l'Escurial même, il écrivit un livre devenu très rare. C'était une série de onze

1. *Mas luz de verdad histórica sobre Felipe II... con descripción ... del Escorial.* Madrid, 1892, p. 237.
2. Voy. p. 46.
3. Simancas, Obras y Bosques, Escorial, legajo 2.
4. Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, t. II, p. 562.

plans, vues, perspectives et coupes de l'édifice gravée en 1587 par Pierre Perret, et dont il publia en 1589 un catalogue descriptif[1].

Ses dessins originaux, dit Stirling, d'après Céan Bermúdez[2], restèrent longtemps dans l'Alcazar royal à Madrid; quelques-uns échappèrent à l'incendie de 1734, mais furent dispersés et parurent souvent dans les ventes au cours du siècle passé.

Le 15 juin 1576, le roi fit don à son architecte d'un terrain à Madrid pour y bâtir une maison[3]. Ce terrain était situé au-dessus de la fontaine *de la priora*, devant la place de Valnadu, et depuis peu acheté à Gabriel de Galarza. Herrera recevait cette propriété libre de cens, tribut, imposition ou hypothèque; il avait la permission d'y édifier une maison à son gré, pourvu qu'il n'ouvrît pas de fenêtres ou de miradores du côté du Palais Royal, et qu'il laissât entre cette maison et d'autres désignées plus haut, une rue de seize pieds de large.

Herrera mourut en 1597. Il fut enseveli à Madrid.

On connaît assez peu de portraits de cet architecte fameux. Llaguno[4] rapporte qu'outre la médaille que lui consacra Trezzo, il eut les honneurs d'une gravure qu'exécutèrent Otto Venius et Perret. Nous citerons, en outre, un portrait peint à l'huile, de facture d'ailleurs fort médiocre, qui est placé à côté de ceux d'Arias Montano et de Gianello della Torre dans le vestibule de la Bibliothèque de l'Escurial.

A côté de cette toile, on conserve deux médaillons de plâtre, sous verre, qui sont une reproduction agrandie de la médaille de Jacopo da Trezzo, avec quelques modifications. On lit derrière le cadre de l'un d'eux les mots suivants : *Lo copio*

1. Gallardo en cite 3 exemplaires, dont un au British Museum. En voici le titre exact : *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Sacado a luz por Juan de Herrera architecto general de su Magestad y aposentador de su Real Palacio. Con privilegio, en Madrid, por la viuda de Alonso Gomez, impresor del Rey Nuestro Señor, año de 1589*, in-8° de 32 feuillets avec le titre. Notice dans les *Cartas españolas*, périodique madrilène, du 13 juillet 1832, par B. Gallardo. Voy. aussi W. Stirling, *Annals of the artists of Spain*. Londres, 1848, t. I, p. 177.

2. Céan Bermúdez, *Diccionario*, II, 80. On sait que les plans de Herrera ont été récemment achetés par S. M. Alphonse XIII. Voy. ci-dessus, p. 45, n. 1.

3. Archivo histórico Nacional (Madrid), Despachos de camara, II, f° 289.

4. Llaguno y Amirola, *op. cit.*, II, 369.

y redujo a esie tamaño de la medalla que gravo Jacomo Trezzo en honor de Juan de Herrera Joseph Querol natural de Madrid, de edad de 19 años, discipulo de la R l A a y de Don Thomas Prielo en el año de 1765. »

Le premier de ces médaillons porte en légende circulaire autour du buste de Herrera, les mots suivants :

JUAN . DE . HERRERA . ARCHIT . DE . D . PHELIPE . II . R . DE . LAS . ESP .

Le second représente l'Architecture telle que nous l'avons décrite ci-dessus; mais, au fond de la basilique de l'Escurial en construction, on aperçoit un autel qui imite un fronton de temple, et sur lequel on distingue, cette fois très nettement, une statue de saint Laurent portant le gril, analogue à l'œuvre de J.-B. Monegro, placée sur la façade principale du monastère. A l'exergue, on lit :

A . DIOS . Y . AL . PRINCIPE .

traduction de la légende latine de la médaille qui servit de modèle au jeune Querol.

MÉDAILLES NON SIGNÉES OU D'ATTRIBUTION DOUTEUSE

VI. — Marie d'Autriche, reine de Bohême (1548).

On rencontre assez fréquemment dans les collections une médaille que plusieurs auteurs attribuent à Jacopo da Trezzo, mais sans que nous puissions nous prononcer avec certitude à ce sujet. Quoi qu'il en soit, elle mérite de figurer ici, parce qu'elle est en effet du style de notre médailleur.

Un intérêt particulier s'y attache du fait, assez rare pour être signalé, qu'elle est décrite et non pas seulement mentionnée dans les inventaires de Philippe II. Malheureusement, l'auteur de la note n'a pas jugé opportun de citer le nom de l'auteur de la pièce qu'il avait sous les yeux. Voici en quels termes il y fait allusion : « Un portrait rond en demi-relief, en or, de la reine de Bohême, et, au revers, une figure

de femme avec des dépouilles, qui pèse 36 castillans, 5 tomins et 6 grains. Estimé 642 réaux [1]. »

C'est, en effet, par ces mots : *portrait rond, en demi-relief*, ou par des expressions synonymes qu'on avait coutume de désigner, dans les comptes ou les inventaires, ce que nous appelons aujourd'hui une *médaille.* Rappelons-nous l'expression correspondante en français du Moyen-Age : *un joyau d'or rond*, disait-on. Lorsqu'un scribe espagnol de la fin du XVI[e] siècle parle de *medallas*, il entend généralement par ce terme une monnaie antique, une *antiqualla*, qui n'a plus cours et qui ne vaut qu'à titre de curiosité; ce n'est qu'exceptionnellement qu'il emploie le mot avec le sens qu'on lui a donné par la suite.

Je vais suppléer en quelques mots à l'imprécision de la note espagnole qu'on vient de lire et dont l'auteur, comme de juste, s'est placé uniquement au point de vue de la valeur marchande de l'objet. Voici la description exacte de la médaille :

MARIA . AUSTR . REG . BOEM . CAROLI . V . IMP . FI .

Buste à gauche, vu jusqu'à la ceinture, de Marie, les cheveux relevés, pris dans une coiffe, avec draperie retombant en arrière, corsage montant, collet droit et fraise.

℞ CONSOCIATIO . RERVM . DOMINA .

Une femme drapée marchant vers la gauche; elle tient dans la main droite trois rameaux, et de la main gauche, sous son bras, deux couronnes dont l'une est fermée. Elle foule aux pieds des « dépouilles » c'est-à-dire des armes de toutes sortes : casques, cuirasses, boucliers, etc. [2]. (Pl. XII.)

Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint, était née en 1528. A l'âge de vingt ans, elle épousa Maximilien, neveu de l'em-

1. Archivo de la Real Casa (Madrid), Inventarios, II, 715; III, 330 v°. « Otro retrato de medio reliebe en redondo de oro de la reyna de Bohemia, y en el reberso una figura de muger con unos despojos que pesa treynta y seis castellanos cinco tomines y seis granos. Tasado en seiscientos y quarenta y dos reales. »

2. Armand, II, 237. Domanig, *Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich*, Wien, 1896, in-4°, n° 52. Il existe un bon exemplaire en plomb de cette médaille au Musée historique de Bale. Je dois ce renseignement à l'obligeance du Conservateur M. R. Burckhardt.

pereur à qui devait succéder, en 1556, date de la seconde abdication, Ferdinand Ier. Maximilien, roi des Romains et roi de Bohême en 1562, roi de Hongrie en 1563, succéda à Ferdinand Ier, son père, sur le trône impérial sous le nom de Maximilien II, en 1564.

Le mariage de l'infante Marie eut lieu à Valladolid le 13 septembre 1547, et l'on suppose que la jeune reine séjourna en Espagne durant la première année de son mariage. C'est à Cigalès que naquit, le 2 novembre 1549, sa fille Anne, qui devait épouser son oncle Philippe II, déjà trois fois veuf, et monter ainsi sur le trône d'Espagne. C'est à ce titre qu'elle est agenouillée à côté du roi sur le mausolée de l'Escurial.

Après la mort de son mari, qui survint en 1576, l'impératrice Marie fut envoyée par son frère en Portugal, où elle séjourna quelque temps en qualité de régente, puis elle se retira à Madrid, dans ce couvent des Descalzas Reales encore tout rempli du souvenir de sa sœur, l'infante Doña Juana de Portugal; elle y mourut en 1603, et son tombeau fut placé dans le chœur de l'église, en face de celui de la princesse qui avait fondé le monastère.

Il résulte de ce court exposé que la médaille qui nous occupe n'a pu être exécutée, en tout état de cause, après l'accession de Maximilien au trône de Hongrie, en 1563. Mais l'a-t-elle été avant le 20 septembre 1562, date du couronnement du roi de Bohême? Oui, très vraisemblablement, car Maximilien avait été *élu* roi de Bohême l'année même où il épousa l'infante Marie.

Par conséquent, si la Paix qui a été choisie comme type du revers porte en même temps la couronne impériale et la couronne royale, il ne faut voir en cette allégorie que le symbole des espérances que son mariage pouvait faire concevoir à l'épousée. La médaille aurait donc été gravée après le mariage de l'infante Marie, par un médailleur italien qui dut travailler d'après un portrait qu'on lui communiqua à titre de document, puisque la reine de Bohême se trouvait alors en Espagne. Or, on possède plusieurs portraits de la

princesse[1]. C'est d'abord celui qu'a peint Antonio Moro durant son voyage en Espagne de 1551, et que copia Alfonso Sanches Coelho; celui qui fait pendant dans le chœur des Descalzas Reales au portrait de Doña Juana, et qu'on attribue à Pantoja de la Cruz; ce sont encore les dessins de la Bibliothèque d'Arras et de la Bibliothèque Nationale.

Rien n'empêche donc que nous adoptions la date assignée à notre médaille par Zanetti[2], 1548. Quel en est l'auteur? Des raisons de style militent en faveur de son attribution à Jacopo da Trezzo. Le profil de la reine, la précision avec laquelle ont été gravés comme à plaisir les détails de sa parure, tout cela n'est pas sans nous rappeler d'assez près le portrait de Mary Tudor. La lettre même est semblable. Œuvre d'une moins grande maîtrise, d'un mérite inférieur, la médaille de l'infante Marie peut sans trop de désavantage être mise en parallèle avec celle de la reine d'Angleterre[3].

Quant au revers, il fut emprunté à l'auteur du portrait de la reine Marie par Giovan Antonio de Rossi, qui, en 1556, le plaça au revers de l'effigie du pape Paul IV, en lui faisant subir quelques modifications de détail. La Paix devint la Foi, caractérisée par le livre qu'elle porte sur son bras gauche, et le calice qu'elle tient de la main droite. A son tour, le médailleur flamand dit Étienne de Hollande[4] copia de Rossi, mais en retournant le motif pour le placer sur sa médaille d'Élisabeth de Northampton. Ainsi se passait-on de main en main, et de bonne foi, de complaisantes allégories tout équipées.

Il reste que, contrairement à l'opinion de Zanetti, je crois pouvoir dire que ce revers : *Consociatio rerum domina*, fut bien originairement destiné à accompagner le portrait

1. Mme Boblot-Delondres les a groupés dans son ouvrage *Portraits d'Infantes*.

2. Zanetti, *Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia*, Bologne, 1783, t. III, p. 16, no 21.

3. Une effigie de la princesse, évidemment inspirée de celle-ci, figure sur un grand médaillon du Musée de Vienne, à côté des profils de Charles-Quint, de Philippe II et de Maximilien II. Domanig, *op. cit.*, no 35, attribue cette pièce à Pompeo Leoni, mais c'est une œuvre sans caractère, dont l'auteur a simplement copié les médailles célèbres des personnages qu'il prétendait représenter.

4. M. V. Tourneur a tout récemment démontré qu'il s'appelait en réalité Steven Van Herwijck. Voy. *Rev. Numismatique belge*, 1921, p. 17.

de Marie. Mais on trouve parfois accolé à ce portrait le *Casta et suppliciter* d'Isabelle Capua. Les pièces hybrides ne sont pas rares non plus, avec, au droit, le type de Marie d'Autriche, et au revers, celui de Doña Juana ou encore celui de Maximilien II ou de Philippe II[1].

Une petite pièce, que je ne cite que pour mémoire et qui n'a aucun rapport de style avec celle dont je viens de parler, nous présente Marie d'Autriche en qualité d'impératrice. La légende porte : MARIA . IMPERATRIX . S . A . et le revers présente deux M entrelacés sous une couronne impériale[2].

Mais l'une des plus belles médailles de Marie et de Maximilien est celle que leur a consacrée Antonio Abondio en 1575[3]. Une autre, conservée au Cabinet de Vienne[4], présente au droit les bustes de Maximilien et de Marie, avec la légende DIVA . MARIA . DIWS . MAXIMIL . REG . BOHE . CONIUG. Celle du revers, où l'on voit deux Amours soutenant une couronne au-dessus du chiffre impérial, rappelle de plus près celle qui nous occupe : MAIORA . CONCORDIBVS[5].

Rappelons enfin qu'à l'Escurial, la statue orante de l'impératrice Marie se dresse sur le mausolée impérial derrière celle de Charles-Quint, mais après avoir jeté sur ses épaules le lourd manteau où s'écartèle l'aigle noir et qui la pare d'une souveraine et écrasante majesté, Pompeo Leoni a enserré le visage de Doña Maria dans une guimpe et dans ces voiles de deuil qui ont été le suprême apanage des filles de l'empereur[6].

VII. — Doña Juana de Portugal (1554).

La médaille de Doña Juana de Portugal, qui n'est ni signée ni datée, soulève, elle aussi, quelques petits problèmes

1. Le *Consociatio rerum domina* a été réemployé avec les médailles de Don Carlos, par Pompeo Leoni, de Claude de Lorraine, de Doña Juana, etc.
2. Armand, II, 237, nº 5.
3. Domanig, *op. cit.*, nº 120; Armand, II, 268.
4. Armand, II, 237, nº 8.
5. On trouve le même droit avec le revers de la médaille d'Isabelle Capua.
6. Dans les collections impériales de Vienne on conserve un camée en calcédoine représentant l'impératrice Marie de trois quarts à gauche. Voy. Arneth, *Die Cinque-Cento Cameen*, p. 71, pl. I, n. 118.

que nous allons tenter de résoudre. En voici d'abord la description :

IOANNA . AUSTR . CAROLI . V . IMP . FILIA.

Buste de la princesse de trois quarts à gauche; coiffée d'une toque à plumes, une chaîne d'or au cou.

℞ CONNVBII . FRUCTVS.

Cérès à gauche, enveloppée d'une robe aux plis flottants, assise sur un trône, tenant dans la main droite un bouquet d'épis de blé[1]. (Pl. XII.)

C'est bien là le revers qui fut primitivement destiné à accompagner le portrait de la princesse, aussi ne mentionnerai-je que pour mémoire les autres revers qui lui sont parfois accolés, et que nous avons déjà rencontrés au cours de cette étude : l'effigie de Marie, reine de Bohême, et le *Consocialio rerum domina.*

Rappelons en quelques mots les principaux traits de la vie de l'infante. Fille de l'impératrice Isabelle, née le 24 juin 1536, durant l'absence de Charles-Quint parti pour l'expédition de Tunis, elle épousa, à dix-sept ans, son cousin Don Juan, fils du roi Don Juan III de Portugal. Le 2 janvier 1554, Don Juan mourait, avant d'avoir régné, laissant sa femme enceinte d'un fils. Ce fils fut l'infortuné roi Don Sébastien, infirme et faible d'esprit, le vaincu chevaleresque d'Alcazar Kebir, où il fut tué en 1578.

En 1554, lors du départ de Philippe II pour l'Angleterre, Doña Juana, veuve depuis six mois, et veuve inconsolable, fut chargée de la régence de l'Espagne. Elle reçut aussi la délicate mission de surveiller la difficile éducation de Don Carlos; elle joue donc son rôle dans la légende qui s'est faite autour du misérable infant, et sa morne vie fut vouée tout entière au culte de deux tragiques destinées.

Parmi les nombreuses fondations auxquelles elle consacra son cœur désabusé, la plus importante fut le couvent des Carmélites des Descalzas Reales, à Madrid, fondé en 1556; si

1. Armand, II, 247, nº 15. Voy. aussi le Catalogue de la Collection Löbbecke, nº 130, pl. IX et le Catalogue de la Collection Lanna de Berlin, 1911, pl. XXXVII.

sa santé débile ne s'y était opposée, elle aurait voulu y partager la vie des nonnes, qui la vénéraient comme une sainte. Du moins voulut-elle reposer parmi elles après sa mort, et, lorsqu'à peine âgée de trente-sept ans, elle s'éteignit à l'Escurial, le 7 septembre 1573, c'est aux Descalzas que, selon le vœu qu'elle avait formulé, on l'ensevelit. Nous aurons plus loin l'occasion de parler de son tombeau et du rôle joué par Jacopo da Trezzo dans sa construction. Revenons maintenant à la médaille qui nous occupe.

Domanig, dans sa description des médailles des princes de la maison d'Autriche, fixe la date de celle de Doña Juana à 1552 environ, et l'attribue à Jacopo da Trezzo[1]. Cette attribution est pleinement justifiée par le style de la pièce, et sans plus insister sur ce point, je me contenterai de signaler la parenté du revers avec ceux des médailles de Mary Tudor et de Marie, reine de Bohême. La date, par contre, me paraît devoir être rectifiée. Un seul événement a pu inspirer au médailleur le revers et la légende que nous avons sous les yeux, c'est la naissance du fils unique de la princesse, Don Sébastien. Cette naissance, anxieusement attendue, du futur roi de Portugal eut lieu peu de jours après la mort de son père, le 20 janvier 1554. L'infant Don Juan de Portugal, mari de Doña Juana, ne monta jamais sur le trône, dont la succession n'était pas encore ouverte quand la mort vint le surprendre; c'est ce qui nous explique la simple légende du droit; si la médaille avait été frappée à l'occasion du mariage de la princesse, son auteur n'eût point manqué de faire allusion aux qualités et titres de son époux. Il est donc logique de fixer son apparition dans le courant de l'année 1554 et non pas en 1552. Mais la date une fois établie, une difficulté nouvelle se présente. En 1554-1555, Jacopo da Trezzo était en Flandres avec Philippe II, et précisément à cette époque, la princesse avait toutes raisons de ne pas quitter l'Espagne — où elle passa toute sa vie — puisque son frère venait de lui remettre la lourde charge de la régence du royaume. Ce n'est qu'à

1. *Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich*. Wien, 1896, n° 19.

partir de 1559, lorsqu'il eut débarqué en Espagne, que notre Milanais put connaître l'infante Doña Juana, qui l'attacha par la suite à son service et lui commanda quantité d'œuvres d'art dont il sera parlé en son lieu.

Par bonheur, d'autres documents iconographiques, et non des moindres, nous viennent en aide pour parer à toute objection.

On conserve au Musée de Bruxelles un portrait de Doña Juana qui est une copie — assez médiocre travail d'atelier — d'un tableau souvent mentionné par les auteurs contemporains, dû au pinceau du Portugais Coelho [1]. L'original avait été placé dans le salon d'honneur du château royal d'El Pardo, en compagnie de tant d'autres dont la liste nous a été transmise par Argote de Molina [2]. L'incendie fit une hécatombe de ces chefs-d'œuvre, le 13 mars 1604. Le tableau de Bruxelles porte une inscription qui permet de lui assigner une date précise : AETATIS SVAE 17. Née le 27 juin 1536, Doña Juana accomplit sa dix-septième année le 27 juin 1553. Nous sommes donc en présence d'un portrait exécuté à l'occasion de son mariage, quelques mois avant la médaille que je viens de mettre sous les yeux du lecteur. Or, il n'est besoin que de jeter un coup d'œil sur les deux œuvres pour se rendre compte que la médaille a été gravée d'après le tableau, à ce point que l'effigie métallique se superpose pour ainsi dire très exactement à celle que nous offre la peinture. Les contours du visage sont identiques, le regard, le dessin des yeux et des lèvres ont été simplement transposés. Le médailleur a seulement pris à tâche de modifier quelques détails d'ajustement, de poser une toque sur les cheveux de la Princesse, de jeter à son cou une chaîne d'or. De là vient une particularité qui vaut qu'on en rende compte : l'auteur de la médaille a représenté son modèle de trois quarts, presque de face. C'est là un fait rare

1. Alonso Sanches Coelho avait été attaché au service de la princesse en 1552, et l'avait accompagnée à Lisbonne. M. Hymans prétend que le portrait en question est une reproduction du portrait peint par Antonio Moro.

2. Voy. la description du château d'El Pardo publiée par Argote de Molina en 1552, à la suite de son *Tratado de la Monteria*, traduit par Mme L. Roblot Delondres, *Portraits d'Infantes*. Bruxelles, 1913, in-4°, p. 199.

à cette époque et en tout cas unique dans l'œuvre de Trezzo. Mais l'on conçoit que travaillant d'après une peinture, et non pas d'après le modèle vivant, ce parti pris lui ait été imposé pour atteindre la ressemblance requise; le graveur dut suivre d'aussi près que possible le document qu'on lui fournissait : peinture ou dessin. On ne saurait vraiment lui faire reproche, pour cette fois, d'une docilité et d'un manque d'imagination que nous avons à relever avec plus de justice en assez d'autres cas.

Je ne saurais passer sous silence un autre portrait de Doña Juana, grâce auquel nous avons conservé une image vivante de cette grave et austère princesse. Je fais allusion ici a la peinture d'Antonio Moro qu'on admire au Musée du Prado. Ce portrait fut exécuté en 1559, pendant un voyage du peintre en Espagne. L'infante y est représentée dans ses habits de veuve; elle a dès lors revêtu cet aspect sévère qu'elle adopta après la mort de son mari, plus encore après celle de son fils, et qu'elle garde définitivement aux yeux de la postérité. C'est à ce titre qu'il est instructif de comparer l'œuvre d'Antonio Moro à celle de Coelho où au contraire l'infante paraît jeune, en habits somptueux, presque gaie, manifestement pendant la période la plus brillante ou la moins morose de sa terne existence, et avant que son veuvage ait achevé de la figer dans une attitude glacée [1].

Il existe aussi, précisément, une autre médaille consacrée à la princesse par Gian-Paolo Poggini, datée de 1561 [2], et postérieure par conséquent à son veuvage. Nous pouvons donc reprendre à propos des médailles la comparaison que nous avons faite sur les peintures; il me paraît que cet examen ne peut que fortifier notre opinion, quant à l'attribution et la datation de l'œuvre que nous sommes en train d'étudier.

1. Au sujet des autres portraits que nous avons conservés de Doña Juana, notamment de celui de Pantoja de la Cruz, et des dessins de la Bibliothèque Nationale et de la Bibliothèque d'Arras, voy. l'ouvrage déjà cité de Mme Roblot Delondres, *Portraits d'Infantes*. Quant au tombeau de Doña Juana et à la statue qui la surmonte, voy. plus loin, p. 245.

2. C'est celle à laquelle fait allusion Flores dans l'ouvrage intitulé : *Memorias de las reynas católicas*.

VIII. — Granvelle (vers 1560).

Il existe, comme on sait, un grand nombre de médailles à l'effigie de Granvelle. Les goûts du ministre de Charles-Quint et la protection qu'il se plaisait à accorder à une quantité d'artistes suffisent à expliquer la profusion des œuvres qui reproduisent ses traits.

Presque toutes ces médailles ont été attribuées à Leone Leoni, et l'on doit se rallier à cette opinion, soit que des documents très précis ne permettent pas de se méprendre sur l'identité des pièces qui y sont décrites comme étant l'œuvre du maître, soit parce que des raisons de style n'y laissent pas reconnaître une autre paternité que la sienne.

Mais l'une de celles que décrit E. Plon et qu'il catalogue après Armand et Bolzenthal dans la série des œuvres de Leone, me paraît ne presenter que des titres problématiques à une semblable attribution[1]. C'est la suivante :

ANTONII . PERRENOT . EPISC . ATREBATEN .

Buste à droite de Granvelle, tête nue, barbu.

℞ DVRATE.

Le monstre marin Scylla s'agite furieusement au milieu d'une mer démontée, en brandissant un gouvernail, tandis que ses trois chiens dévorent des naufragés. Au fond, à droite, un vaisseau se brise contre des rochers; à gauche, dans les flots, on distingue un dauphin, et dans les airs soufflent des vents sortant des nuages. La légende qui explique cette scène est la devise de Granvelle. (Pl. XI.)

Cette médaille se place chronologiquement après celles de Leone Leoni[2]; en effet, d'une part le personnage que nous présente l'avers y paraît sensiblement plus âgé, et d'autre part, il semble bien que la seconde des médailles de Leoni (n[os] 3 et 4 de Plon) n'a pas été sans exercer une influence très

1. Plon, *op. cit.*, p. 274-275; Armand, I, 170; Bolzenthal, *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit*. Berlin, 1840.

2. Plon, *op. cit.*, p. 266. Sur les médailles de Granvelle, voy. encore Max Bernhart, *Die Granvella-Medaillen des XVI Jahrhunderts*, in *Archiv für Medaillen und Plakettenkunde*, 1921. M. Bernhart attribue la médaille ici en question à J. Jonghelinck.

impérieuse sur celle que nous avons en ce moment [illegible] yeux.

Or, cette médaille de Leoni est très exactement datée par une lettre qu'adressait son auteur à l'évêque d'Arras, le 16 octobre 1555. Notre pièce fut donc exécutée entre cette date et 1561, année où Granvelle reçut le chapeau de cardinal[1]. C'est précisément dans cette période que se place le séjour de Jacopo da Trezzo en Flandres, et je propose de reconnaître la main de notre Milanais dans la pièce que je viens de décrire.

Il est peut-être possible de serrer de plus près la vérité. Le revers de la médaille en question a été réemployé, mais inversé, avec un avers représentant François de Lorraine. Or, cette pièce daterait de 1558[2]. En outre, les caractères du portrait, bien loin d'écarter l'attribution à Trezzo, la rendent fort vraisemblable. Le revers aussi est tout à fait dans sa manière et l'on peut d'autant mieux en souligner les traits, personnels à notre graveur, qu'ayant traité le même sujet que son émule, on peut comparer de très près les deux œuvres. Ces rochers si particuliers, ces vents aux joues gonflées, ce vaisseau dont la proue se recourbe en un corps de monstre, ces flots agités portent en quelque façon la signature de Jacopo ou d'un de ses élèves immédiats.

Parmi les autres médailleurs qui mirent leur talent au service de Granvelle, il faut citer Giovanni Milon[3] et aussi, sans doute, Pompeo Leoni, bien que le document cité par Plon pour justifier cette hypothèse ne me paraisse point absolument probant. Enfin, Domenico Compagni, si nous en croyons les mémoires des papiers de Granvelle[4], est l'auteur d'une autre médaille du cardinal.

1. On possède une autre médaille de Granvelle où il porte son nouveau titre, postérieure par conséquent à 1561. Voy. Plon, p. 274.
2. Van Mieris, *Histori der nederlandsche Vorsten*. La Haye, 1732, t. III, p. 420.
3. Armand, I, 265; Plon, p. 322.
4. Plon, p. 275. Pour l'iconographie de Granville, voy. J. Gauthier dans les *Réunions de la Société des Beaux-Arts*, 24e session, 1900, p. [illegible] par A. Blanchet, *Revue Numismatique*, 1900, p. 274-275. On connaît une médaille de Nicolas Perrenot, père du cardinal, et non moins de 31 jetons et médailles d'Antoine Perrenot. Dans son palais de Besançon il y avait un portrait du cardinal par Titien (aujourd'hui à Lille).

IX. — Montagu (1560).

La médaille dont il va être question est connue par un seul exemplaire acheté à Paris par M. A. W. Franks et offerte par lui au British Museum en 1886. Cet exemplaire, par malchance déjà d'une fonte fort médiocre, nous est parvenu dans un très mauvais état de conservation, et fournit par là même une base assez incertaine à l'étude qu'on en peut faire.

ANTONIVS . BRVNEVS . VICECO . MONTACVTI .

Buste à droite d'Anthony Brown, tête nue, barbu, cuirassé, avec écharpe et petit col rabattu.

℞ Mars armé à l'antique, vu de face, assis au milieu d'un trophée d'armes[1].

Le personnage représenté sur cette médaille est Anthony Brown, vicomte de Montagu ou Montacute, né vers 1526 et mort en 1592. Sheriff du Surrey et du Sussex à la fin du règne d'Edouard VI, élevé à la pairie par la reine Mary, le 2 septembre 1554, il fut envoyé en ambassade, sur l'ordre du Parlement, auprès du Pape Jules III, au moment où le cardinal Pole revint en Angleterre, en qualité de légat du Souverain Pontife. De retour dans sa patrie, après avoir donné au pape des gages de soumission de l'Angleterre, il fut nommé chevalier de la Jarretière en 1555. Lieutenant-général, il prit une part active au siège de Saint-Quentin en 1557, et fit piller la ville sur la permission qui lui en fut donnée par Philippe II. Puis, en 1560, la reine Élisabeth l'envoya en mission spéciale auprès du roi d'Espagne, pour tenter d'obtenir son alliance ou sa neutralité durant la guerre d'Écosse. En 1586, il fit partie du tribunal qui jugea Marie Stuart.

Ces quelques traits biographiques suffisent à indiquer qu'Anthony Brown fut un personnage politique de tout

1. Armand. III. 115; B. Grueber. *Medallic Illustrations of the history of Great Britain and Ireland*, pl. VI.

premier plan, à la sagacité et à l'expérience duquel les souverains britanniques firent appel dans des circonstances difficiles qui exigeaient l'action d'un diplomate consommé.

La première question qui se pose au sujet de notre médaille, est celle de sa date. M. Grueber démontre[1] qu'elle n'a pu être exécutée qu'au cours d'un des trois voyages du vicomte de Montagu, en Europe continentale, soit en 1554, en 1557 ou en 1560. Or, pour des raisons iconographiques, en comparant notre médaille à un portrait d'Anthony Brown attribué à Antonio Moro[2] et peint après l'élévation de l'ambassadeur à la dignité de chevalier de la Jarretière, donc en 1555, il paraît bien que c'est la dernière de ces trois dates qu'il faut adopter.

Le type du revers, qui est une allusion évidente à la bataille de Saint-Quentin, a dû, en effet, être choisi par un médailleur qui voulait célébrer la valeur de Montagu et qui était attaché à Philippe II. Or, à cette date de 1560, Jacopo da Trezzo venait d'arriver en Espagne à la suite de son maître, il occupait une place prépondérante parmi les médailleurs et les sculpteurs du roi; c'est à lui qu'a dû être confiée l'exécution d'une médaille destinée à célébrer la venue en Espagne d'un envoyé extraordinaire de la reine Élisabeth.

Toutes ces observations manqueraient de fondement si le style de l'œuvre que nous avons sous les yeux ne venait les corroborer. Malgré le déplorable état de l'exemplaire, nous pouvons cependant y relever les principaux traits qui forment le caractère de Jacopo. Que nous examinions le profil du personnage, les ciselures de sa cuirasse, la lettre de la légende ou l'allégorie du revers où nous retrouvons cet amas d'armes éparses qui paraissent souvent sous le burin de Trezzo, il semble que nous trouvions, en quelque sorte à chaque pas, des motifs pour justifier l'attribution proposée par M. Grueber.

1. Voy. le *Numismatic Chronicle* de 1886, p. 201.
2. Ce tableau est actuellement en possession du marquis d'Exeter.

X. — Gianello della Torre (1568).

Une des médailles les plus intéressantes que nous possédions du dernier quart du XVIe siècle, est celle de l'horloger crémonais Gianello della Torre; en voici la description :

IANELLVS. TURRIAN. CREMON. HOROLOG. ARCHITECT.

Buste de Gianello barbu, nu-tête, à droite.

℞ VIRTVS. NVNQ. DEFICIT.

La Fontaine des Sciences : une déesse drapée, debout, de face, tient sur sa tète des deux mains une vasque d'où s'échappent deux jets d'eau recueillis à droite et à gauche par deux groupes, l'un de cinq et l'autre de trois personnages. (Pl. XI.)

Cette médaille n'étant pas signée, on a proposé deux attributions : Leone Leoni et Jacopo da Trezzo[1]. Je voudrais tenter de justifier la préférence pour la seconde.

Plus d'un lien rattachait Jacopo da Trezzo à Gianello della Torre — on disait à l'espagnole : Juanelo Turriano — le fameux horloger de Crémone qui, avant de passer au service de Philippe II, avait été à Yuste le compagnon des derniers jours de Charles-Quint et son ingénieur favori. D'abord, la parenté de leurs esprits curieux de mécanique, et aussi le goût qu'ils avaient en commun pour les pierres et les matériaux précieux. En effet Gianello avait présenté au roi un livre où il avait décrit les mécanismes et les inventions de toute sorte dont il était l'auteur, et dans l'un des chapitres de cet ouvrage, on trouve énumérées les différentes carrières d'Espagne et d'Italie d'où l'on extrait tous les genres de pierre, dont la connaissance est indispensable à un

1. Armand, II, 74, n° 81; Plon, 274, pl. XXXIV. Au Musée archéologique de Madrid on conserve un exemplaire en plomb de cette médaille, reproduit par M. Herrera (*Revista de Arch. Bibl. y Museos*, 1905, XII, 266). Sur l'exemplaire de la médaille de Philippe II au même musée, quelques modifications ont été apportées au motif : le personnage du groupe de droite, qui sur notre médaille a les deux bras tendus vers le jet d'eau, tient une coupe et le dernier personnage de gauche tient un vase au lieu d'un compas. Une plaquette du Louvre reproduit le revers ci-dessus décrit (Molinier, *Les Plaquettes*, n° 353).

architecte ou à un constructeur[1]. Nous avons vu, en outre, ci-dessus, que Gianello et Jacopo da Trezzo furent employés conjointement à la surveillance de la Monnaie royale. Une véritable sympathie unissait les deux hommes : c'est Jacopo qui apprit au duc de Florence, en se recommandant à lui, la réussite de la fameuse machine hydraulique de Tolède que Gianello avait construite peu d'années auparavant, comme nous l'allons voir[2]. En considérant ces relations qui rapprochaient de notre médailleur l'horloger, et en constatant d'autre part l'inimitié qui existait, au moins depuis 1556, entre Gianello et Pompeo Leoni — celui-ci appelait le Crémonais *buey in forme humana*, un bœuf en manière d'homme — nous nous sentons déjà disposés à attribuer, bien plutôt qu'au premier, au second des deux artistes, la médaille qui nous a livré l'effigie de l'horloger. Cette présomption est corroborée, au point de devenir une quasi-certitude, par les remarques qui vont suivre.

Jacopo da Trezzo semble avoir eu une prédilection toute particulière pour l'allégorie de la Fontaine des Sciences qui orne le revers de notre médaille. Ce revers est la reproduction trait pour trait d'un camée du Cabinet de France. Il avait été une première fois employé accolé à une effigie de Philippe II qu'on a toute raison de supposer copiée par Jacopo sur l'œuvre de son confrère Leone Leoni. Sur cette médaille, Philippe est encore qualifié de Prince d'Espagne et de Roi d'Angleterre, ce qui reporte la date de la pièce à 1555 environ. Or, si Jacopo a voulu utiliser une fois de plus cette composition qui lui tenait à cœur, c'est qu'elle lui offrait une allégorie toute trouvée pour célébrer le mérite de Gianello della Torre, l'auteur ingénieux de la célèbre machine hydraulique de Tolède[3].

1. Voici le titre de l'ouvrage : *Los veinte y un libros de los ingenios y maquinas de Juanelo, los quales le mando escribir y demostrar el chatolico rey D. Phelipe segundo, rey de las Hespañas y Nuevo Mundo*. Biblioteca Nacional de Madrid Ms. L 136 à 140. Le livre XVII auquel je fais allusion est intitulé : *De la calidad de las piedras y el modo de hazer rejolas y tejas y otras cosas de barro para adornar edificios.*

2. Lettre du 10 janvier 1578. Voy. nos Pièces, n° 4.

3. Voy. D. Luis de la Escosura, *El artificio de Juanelo y el puente de Julio Cesar*. Madrid, 1888, in-8°.

Gianello étant encore en Italie, avait entendu le marquis del Vasto se plaindre du manque d'eau dans l'*Imperial Ciudad* des bords du Tage. Il ne cessa, depuis ce temps, de songer à porter remède à cette détresse des Tolédans. Le fruit de ces réflexions fut la colossale machine élévatoire qui fut achevée en 1568. Elle fut assez vantée pour consacrer d'une façon éclatante le nom de son auteur. Une des rues de Madrid porte le nom de *Juanelo Turriano*, une de celles de Tolède celui de *El hombre de Palo*, allusion à un automate en bois, œuvre de Gianello, qui avait été placé au faîte de la construction. Maint poète la chanta. Cervantes, dans la *Illustre Fregona* cite la machine hydraulique comme une merveille qu'il faut avoir vue. Voici enfin les vers dithyrambiques qu'elle inspira à Morales, l'ami de Gianello et de Jacopo da Trezzo :

Rupibus impositum aeriis sublime Toletum
Sidera turrito vertice ad alta subit,
Viscera sed terræ visus penetrare profunda
Valle Tagus conditus amne fluit;
Nunc quæ naturæ quæ tanta potentia præstat
Vertice ut hic perfluat unda Tagi?
Naturam ingenio domuit Janellus et arte
Et Tagus imperium subditus inde capit
Aerias rupes jubet hunc transcendere; paret :
Atque hic sideribus proximus ecce fluit.

Toutefois, elle paraît n'avoir jamais rendu tous les services que l'on en attendait. Jehan Lhermite qui la vit en 1596, insista à plusieurs reprises auprès de J.-B. Monegro, architecte du roi, président au palais, pour en avoir le dessin, et l'explication du mécanisme, mais il ne put l'obtenir, ce qui fait que nous en ignorons aussi le fonctionnement. Toujours est-il qu'on ne pouvait l'utiliser ni les dimanches, ni les jours de fête, ni la nuit, faute de personnel pour la mettre en action; ni l'hiver, à cause de la gelée, ni « quand la rivière est recreue ». En somme, on ne la fit jouer que lorsque Sa Majesté fut à Tolède, et comme l'engin était fort « coustageux », « on trouva qu'il n'y aura cruche d'eau qui n'aura coustée au roy plus d'un réal[1] ».

1. *Le Passetemps*. Ed. Ruelens, déjà citée, t. I, p. 294-295, et II, p. 277.

Il n'empêche qu'ayant été de tant de [illegible], il n'est pas surprenant que cet autre Marly ait eu les honneurs d'une médaille. Celle que nous avons sous les yeux daterait donc de 1588. C'est en effet un Gianello âgé — il était né tout au début du siècle — qu'elle nous présente. La légende du revers : *Virtus nunquam deficit*, qu'il faut ainsi interpréter : « le génie d'un Gianello, déjà fameux par tant d'œuvres remarquables, ne lui fait jamais défaut, il est toujours prêt à exécuter d'autres merveilles », rappelle les mots qui, d'après Ambrosio Morales [1], auraient été inscrits sur le socle d'une statue de Gianello, érigée sur l'*artificio* de Tolède : *Virtus nunquam quiescit*. Quant à la légende du droit, c'est, d'après le même Morales, l'inscription que l'horloger grava lui-même sur une superbe horloge qu'il avait offerte à Charles-Quint en 1529.

Or, cette date de 1568 et l'exécution de la médaille en Espagne écartent toute attribution possible à Leone Leoni, puisque ce dernier ne fit jamais le voyage d'Espagne. Ajoutons que les raisons tirées du style sont absolument en faveur de la paternité de Jacopo da Trezzo [2].

Nous avons conservé plusieurs autres monuments qui reproduisent les traits de Gianello. Le premier en date est un portrait de la main du Titien, au musée du Prado, où l'on reconnaît au premier coup d'œil notre horloger, et auquel j'ai proposé d'attribuer la date de 1529 ou de 1530. Ce portrait remonterait aux débuts de la carrière de Gianello; au moment où il fut présenté à l'empereur à Bologne, lors de l'entrevue de Charles-Quint et de Clément VII [3].

Un buste, que Céan Bermúdez attribue à Berruguete, et qu'on conserve au Musée provincial de Tolède, nous parle

1. Ambrosio Morales, *Cronica general de España*, 1792, in-8°, IX, p. 330 sq. Voy. aussi Sacco, *De Italicarum rerum varietate et elegantia*. Ticini, 1565, f° 76.

2. Il est à noter que tous les auteurs qui ont parlé de Gianello ont cité la médaille qui porte son effigie, mais sans jamais donner de nom d'auteur. Voy. notamment Zaist, *Notizie istoriche de' pittori*. Crémone, 1774, in-4°, p. 154.

3. Catalogue du Musée du Prado par Madrazo, p. 78, n° 412. On me pardonnera de renvoyer à mon article de la *Revue de l'*[illegible] 1913.

encore de Gianello[1]. Enfin, une toile de très médiocre facture, qui orne le vestibule de la Bibliothèque de l'Escurial, nous présente un Gianello blanchi, au terme de sa longue existence — il mourut à quatre-vingt-cinq ans environ, le 13 juin 1585 — et l'auteur du portrait a tracé au bas de son œuvre ces mots que nous avons déjà lus ailleurs : *Nunquam deficit virtus*, allusion évidente à la légende de la médaille. La comparaison de ces différents portraits est faite pour corroborer notre opinion quant à la date que j'ai assignée à celle-ci.

Il faudrait ajouter au catalogue des œuvres de Jacopo da Trezzo deux médailles dont je vais donner la description, gravées en l'honneur de deux personnages au sujet desquels malheureusement nous n'avons pu recueillir aucun renseignement.

La première de ces deux pièces nous offre l'effigie d'un certain Ascanio Padula, et fut gravée en 1577. Le seul exemplaire signalé figure dans la collection G. Dreyfus, à Paris.

ASCANIVS . PADVLA . NOBILIS . ITALVS. MDLXXVII . IAC . TR .

Buste à droite d'Ascanio Padula, tête nue, barbe et cheveux courts, cuirassé, avec écharpe.

℞ NON . AB . RE .

Apollon debout, nu, les épaules couvertes d'une draperie, tenant de la main gauche sa lyre, et de la droite son arc. A gauche est un trépied allumé, à droite, un oiseau perché sur le bord d'une coupe[2]. (Pl. XI.)

La seconde, connue également par un seul exemplaire en très mauvais état, conservé dans la collection Armand-Valton,

1. Céan Bermúdez. *Diccionario*. V, p. 32 sq. Aucun des caractères de ce buste n'autorise l'attribution à Berruguete et D. Ricardo de Orueta le rejette avec raison du catalogue des œuvres de ce dernier. Voy. *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917.

2. Armand. I, 243.

au Cabinet des Médailles, présente le portrait d'un homme d'environ cinquante ans, tête nue, barbu, cuirassé, à droite. La lecture de la légende est incertaine :

IO . PAVLVS. . . . .LIONE .

Il n'y a pas de revers. Au-dessous du buste, on distingue quelques lettres où l'on peut voir IAC. TR, signature fréquente de Jacopo da Trezzo[1].

Ni l'une ni l'autre de ces deux pièces n'offre un grand intérêt artistique. On regrette seulement que leur état de conservation et l'obscurité qui enveloppe les personnages représentés ne permettent d'en tirer aucun renseignement historique.

Le Sceau de Philippe II.

Un passage de la biographie par laquelle débute le présent travail nous a montré Jacopo da Trezzo gravant le sceau et le contre-sceau de Philippe II, aussitôt après l'abdication de Charles-Quint. C'est à Pinchart que l'on doit la publication des documents qui justifient nos dires[2]. D'après ces textes, Jacopo ne fut chargé que de graver la matrice du grand sceau. Il travaillait d'après les dessins exécutés par un enlumineur, Adrien Reyniers, qui ne reçut que vingt-sept sols de salaire pour un travail pourtant original. Donc, des considérations

1. Armand, III, 272, B. Armand lit au droit : Giovan Paolo Baglione.

2. En voici la teneur, d'après la *Collection des acquits des comptes du grand sceau*, aux Archives du Royaume de Belgique, p. 17 :

Declaration des parties deues pour le seau et contre seau du roy delivré a Messire Adrien Van den Bourg, chevalier, president de Flandres, pour en user suivant la court du roy, hors des pays de par deça.

Adrien Reyniers, enlumineur, pour avoir fait les patrons dudit seau et contre-seau : XXVII sols.

Item a Thomas Van Gheer, orphebvre, resident a Anvers, pour son remboursement des postes par lui courues le XXIIII de Septembre XV c lxi de le ville d'Anvers a Gand, estant mandé pour faire lesdits seaux, lesquelz Sa Majesté a ordonné faire par Jacomo de Treytzo : VIII livres.

Item audict Jacomo de Treytzo pour la fachon desdicts seau et contreseau : III c livres.

Et aux ouvriers dudict Jacomo pour y avoir fait aucuns changements ordonnez par Sa Majesté : VI livres.

La quittance est datée du 8 février 1557 (n. st.) et signée : Jacomo da Trezo.

de style ne peuvent pas nous aider à identifier l'ouvrage de Trezzo.

On conserve au Musée de Madrid un sceau de Philippe II qui correspond peut-être à l'article des comptes susdits. La légende est la suivante :

PHILIPPVS . D . G . REX . HISPAN . ANGL . FRANC . VTR . SICIL . &C . ARCHID . AVSTR . DVX . BVRG . BRAB . &C . COMES . FLANDR . &C .

Le type qui figure sur le sceau est celui du roi assis de face, tenant le sceptre et le glaive, couronne en tête, revêtu d'une armure et du manteau royal, la Toison d'or au col. Le trône repose sur deux Chimères à face de lions; deux personnages à demi-nus soutiennent le dais que décorent deux Amours nus. De chaque côté, les armes d'Espagne et de Flandres.

CHAPITRE QUATRIÈME

Camées, intailles, sculptures et objets d'art divers.

Le Camée de l'Aurore.

On conserve au Musée de Vienne un camée à trois couches : rose, bleue et blanche, représentant l'Aurore dans un char traîné par un cheval ailé lancé au galop vers la droite. Elle tient de sa main gauche levée un flambeau allumé, et, de la main droite pendant le long du corps, un bouquet de fleurs qu'elle laisse choir sur la terre. Au registre inférieur de la composition, on voit un vaste paysage accidenté, au milieu duquel coule un fleuve sur lequel deux bateliers conduisent leurs barques; sur les rives s'élèvent des maisons parmi des bouquets d'arbres[1]. (Pl. VII.)

La description qu'on vient de lire suffit à marquer non pas seulement l'analogie, mais l'identité de sujet qui rapproche ce camée de la médaille d'Hippolyte de Gonzague par Trezzo. Il est hors de doute que l'une des deux œuvres fut minutieusement copiée sur l'autre. La question qui se pose est donc de savoir l'ordre selon lequel on doit chronologiquement les placer. Le camée dut être exécuté en 1548, lors du mariage de la princesse avec Fabrizio Colonna, noces fastueuses dont j'ai parlé plus haut. Il serait donc, à mon avis, antérieur aux deux médailles de la princesse exécutées par les Milanais, et même à la première en date de celles-ci, celle que j'ai cru

1. Voy. Arneth, *Cinque-Cento Cameen des K.K. Münz-u. Antiken Cabinettes in Wien*, 1858, in-f°, pl. XIV, et *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, p. 164. Comparez le revers de la médaille de Philippe II analysé plus haut, et aussi un émail de Chantilly, attribué à Benvenuto Cellini et représentant le char d'Apollon. Voy. E. Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 249, pl. XXI.

pouvoir attribuer à Jacopo. En ce cas, c'est Hippolyte elle-même qui figurerait sur le camée sous les traits de l'Aurore, et le paysage au-dessus duquel passe le char merveilleux, s'il est autre chose qu'une composition entièrement imaginaire, reproduirait l'aspect de la campagne de Mantoue.

Le Camée de la Fontaine des Sciences.

Un des sujets qui hantaient l'imagination des artistes de tout genre au xvie siècle et même antérieurement, était l'allégorie connue sous le titre de Fontaine des Sciences. Sans doute, si l'on voulait chercher les origines de cette conception, faudrait-il remonter bien loin dans la succession des temps, et peut-être devrait-on reconnaître dans les œuvres qui en sont issues des pendants profanes ou païens aux compositions que fit naître le symbole chrétien du Pressoir mystique ou de la Fontaine de Vie. Il s'est produit, à l'époque de la Renaissance surtout, sur certains terrains particulièrement propices, une sorte de syncrétisme, de contamination des mythes antiques et des mystères chrétiens qui aboutit à d'étranges productions, de caractère mal défini, et en quelque sorte hybrides.

L'idée qui a inspiré l'auteur du camée dont je vais parler est en effet fort ancienne. *La Fontaine de toutes les Sciences*, tel est le titre que, dans notre ancienne littérature, donne Boèce au livre qui contient les réponses du philosophe Sidrac à ses questions[1]. Le catalogue des œuvres médiévales qui pourraient porter le même titre ou qui l'ont effectivement porté serait fort long.

Mais tenons-nous-en au xvie siècle. Nous avons insisté plus haut sur le rapport existant entre certaines médailles et les descriptions qui nous sont parvenues des décorations de villes à l'entrée de personnages princiers. Or, Jean d'Anton, dans sa *Chronique de Louis XII*, nous fournit la preuve que le sujet de notre camée était depuis longtemps en vogue chez

1. Voy. *Histoire littéraire de la France*, t. XXX, xive siècle, p. 285-318.

les constructeurs de semblables édifices. Il nous apprend, en effet, qu'à l'entrée de Philippe le Beau à Paris, en 1501, on dressa un échafaud que surmontait la Fontaine des Sciences. Une jolie femme tenant un livre figurait une fort aimable Science; une autre représentait Pàris; derrière elle, un berger, la houlette à la main, gardait un clos, symbole du gouvernement paisible et paternel; la Paix et trois chantres habillés aussi en bergers, Droit-Chemin, Bon-Vouloir et Cœur-Loyal, chantaient mélodieusement; enfin on voyait étagés par derrière onze personnages représentant diverses qualités et diverses sciences; la Théologie les dominait toutes, et une ballade en son honneur était inscrite sur l'échafaud[1].

On pourrait citer également la Fontaine des Vertus, de Nuremberg, édifiée en 1585 ou 1589, par Benedict Wurzelbauer, et couronnée par la figure de la Justice, et maint autre monument qui nous permettrait de situer notre camée dans son ambiance.

Nous en avons assez dit pour que la part d'originalité de Jacopo da Trezzo paraisse assez restreinte dans l'œuvre en question. Mais nous avons déjà vu plus haut avec quelle docilité, durant toute sa carrière, Jacopo subit les impulsions de son entourage et les directions qui lui étaient données par le milieu où il vivait. Ici encore, il a saisi au passage un sujet qui flottait pour ainsi dire dans l'air, puis il l'a interprété avec la conscience, la minutie et la finesse de touche auxquelles ses médailles ont accoutumé nos yeux et qui étaient les meilleurs de ses dons. Il est vrai que par ces qualités de probité et d'habileté technique, il a su tirer d'une conception presque banale à son époque un des plus précieux et des plus célèbres monuments de la glyptique. Le camée de la Fontaine des Sciences du Cabinet des Médailles est l'un des morceaux les plus réputés de la gravure en pierres fines de la Renaissance. Dès son apparition, il fut copié et recopié par les lithoglyphes, on en vit des reproductions chez nombre de joailliers, et j'entends par là non point de lointaines imitations, mais

1. J. d'Anton, *Chronique de Louis XII*, Éd. de Maulde, pour la Société de l'Histoire de France, t. II, p. 207.

des copies minutieusement exactes, qui prouvent combien l'œuvre de Trezzo fut populaire et s'imposa aux esprits. C'est au point qu'à l'heure présente, nous sommes tentés de prêter au camée de la Fontaine des Sciences un sentiment profond, une âme, qui ne l'habita peut-être pas à l'origine, et que sans doute son auteur ne lui insuffla pas. Nous avons accoutumé d'y voir l'essence même de l'esprit de la Renaissance, une émanation de cet humanisme généreux et débordant qui vivifie les souvenirs que nous a laissés cette époque. La Fontaine des Sciences est devenue le symbole de toute une période d'histoire, et puis, si nous songeons à l'époque relativement tardive qui la vit apparaître, nous en dégageons un sens plus intime encore et nous la voyons parée d'une grâce un peu mélancolique, comme une fleur d'arrière-saison. Notre camée occupe donc dans la glyptique une place transcendante ; à cause des contemplations sur lui attardées au cours des siècles, le précieux joyau a conservé une vie subtile, un sens quasi mystique. En voici la description :

Au milieu d'un bassin, une femme, vêtue d'une longue tunique talaire, tient sur sa tête, de ses deux mains levées, une vasque d'où s'échappe, par deux orifices terminés par des têtes de dragons, l'eau vivifiante et mystérieuse; à droite, deux personnages s'apprêtent à boire à la fontaine; à gauche, un jeune homme puise au bassin, un autre remplit une urne, et un troisième approche de ses lèvres une coupe qu'il vient d'emplir et qu'un enfant cherche à lui enlever. (Pl. VII.)

Deux répliques de ce camée célèbre faisaient partie des collections de Gaston d'Orléans, le frère de Louis XIII. On sait qu'à sa mort, en 1660, il légua ses antiquités à son neveu Louis XIV. L'abbé Bruno en dressa un Inventaire; voici les termes sous lesquels se trouvent décrits les joyaux en question : « N° 129. Une grande agathe noire et blanche d'Orient [cassée en tranches] au milieu de laquelle est gravée [de relief] une figure de femme [debout ayant les pieds dans un bassin] et portant sur sa tête un panier plein de fruits qu'elle soutient des deux mains, ayant d'un côté cinq figures, et de l'autre trois, pour exercer ce qui regarde la religion (*sic*), de

relief, garny d'or et antique [... des deux mains, aux costez de laquelle sont huit figures, cinq d'un costé et trois de l'autre ; garnie d'or émaillé et antique 110 tt.].

» N° 366. Un petit camayeu d'agathe où est gravée en relief une déesse debout, environnée de six figures qui reçoivent avec des vases la liqueur qui coule de dessus sa tête [5 tt.] [1]. »

On voit que ces descriptions manquent de précision au point que le rédacteur de l'inventaire avait perdu de vue le sens même de l'allégorie qu'il avait devant les yeux. Notons que s'il a vu dans les mains du personnage principal sur le premier camée « un panier plein de fruits », c'est que la pierre se trouve mutilée, et que les jets d'eau jaillissant de la vasque ont ainsi disparu. Le plus beau et le mieux conservé des camées de la Bibliothèque Nationale qui représentent le même sujet ne figurait pas dans les collections du duc d'Orléans.

Pour intéressant que soit notre camée, il n'en est pas moins accessible à la critique. Le dessin en est sec et sans souplesse, parfois même incorrect, les bras de la figure principale sont mal proportionnés et d'un mouvement assez gauche. Ce sont là des imperfections que nous sommes habitués à rencontrer chez Trezzo. En comparant la scène tout entière à certains revers de ses médailles, notamment à celle de Mary Tudor, nous nous croyons fondés à noter une analogie étroite, une indéniable parenté.

1. Cet Inventaire a été publié d'après le Ms de la Bibliothèque nationale, Fonds Baluze, n° 313, par M. E. Babelon, dans le *Catalogue des Camées de la Bibliothèque nationale*. Dans la transcription que nous en donnons ici, les mots qui figurent entre crochets représentent des additions faites au manuscrit original en 1691. Voy. E. Babelon, *Catalogue des Camées*, n°s 612, 613 et 614 (les numéros décrits dans l'inventaire susdit sont les n°s 613 et 614); Cf. Marion du Mersan, *Histoire du Cabinet des Médailles*, 1838, p. 123, n°s 553, 554, 555; Chabouillet, *Catalogue des Camées*, n°s 639, 640, 641. E. Molinier, dans son ouvrage sur les *Plaquettes*, t. II, n° 353, décrit une plaquette qui n'est que le revers de la médaille de Gianello della Torre et qu'il attribue à Leone Leoni. Sur le n° 613 du Cabinet des Médailles, de même que sur le revers de la médaille de Gianello, on distingue à droite un troisième personnage, et, à gauche, un cinquième, qui tient un compas. Le n° 614 présente la même disposition. L'auteur (Chabouillet ?) d'un article paru dans le *Magasin pittoresque* de 1860 (t. XXVIII) écrivait à propos des trois Camées en question : « J'en connais une quatrième répétition dans la collection du baron Octave Roger, à Paris. »

Or, si l'on accepte l'attribution de la médaille de Gianello à Jacopo, si l'on estime aussi que l'artiste a réemployé sur cette médaille un revers déjà accolé par lui à l'effigie de Philippe, prince d'Espagne, qu'il avait copiée sur Leone Leoni, il s'ensuit logiquement que le camée est aussi de la main de Jacopo.

J'ai pourtant cherché à établir cette attribution sur des bases plus solides et à la justifier par des textes. Je n'ai rencontré qu'un seul document utilisable, c'est un article de comptes, datant de 1562, où le roi reconnaît devoir à Jacopo da Trezzo trente-trois ducats pour une « médaille de camée » où l'on voit « d'une part cinq figures et d'autre part quatre figures ». Ce camée avait été exécuté pour Don Carlos [1]. Sans doute la description est bien imparfaite. De toute façon, la mise au jour du camée du Cabinet des Médailles — du moins de celui qui servit de prototype à toutes les Fontaines des Sciences — est certainement bien antérieure à l'exécution de celui auquel il est fait allusion ici, puisque la médaille de l'infant Don Philippe date de 1555, et qu'elle en reproduit déjà la composition.

Je serais tenté de voir dans le camée de la Fontaine des Sciences une des œuvres italiennes de Jacopo, à peu près contemporaine du camée de l'Aurore. Il me paraît, en effet, que l'allégorie qui figure au revers de la médaille du futur roi d'Espagne n'est pas assez naturelle, ne s'imposait pas d'une façon assez impérieuse pour qu'on puisse supposer qu'elle a été conçue expressément à cet effet. Jacopo, en la gravant, s'est inspiré d'une de ses œuvres qui lui avait valu sa réputation de lithoglyphe, et à laquelle il devait sans doute sa position enviable de sculpteur du roi. Le caractère et la composition de l'œuvre, qui sont très italiens, ne contredisent pas à ces observations. Je rappelle enfin que c'était la cou-

1. Simancas. Contaduria Mayor. 1a Epoca. legajo 1121. Devese a Jacobo de Trezo escultor treynta y tres ducados que valen doce mill y trecientos y setenta y cinco mrs. por una medalla de camafeo que tiene por una parte cinco figuras y por la otra cuatro figuras. que del dicho se tomo para servicio del principe Nuestro Señor. En Madrid, postrero de Hotubre deste año de 1562. Garci Alvarez Osorio.

tume de Trezzo de faire servir ses camées à la conception de ses médailles, puisqu'il avait déjà copié celui de l'Aurore au revers de celle d'Hippolyte de Gonzague.

Camées représentant Philippe II.

Un des articles des Inventaires du roi est ainsi conçu : « Un portrait en demi-relief du roi Don Philippe, Notre Seigneur, en camée, en buste, le visage de camée blanc et tout le reste gris, de forme ovale, avec une inscription sculptée autour qui dit : *Philippus segundo* (sic) *Dey gratia Hispaniarum rex catho*, avec un cercle d'or, et d'autres couleurs, lisse, avec une bélière d'or, qui pèse comme il est dit vingt-deux castillans, trois tomins et six grains, placé dans un écrin couvert de cuir noir, fourré de velours noir. C'est Jacobo de Trezo qui l'a fait. Estimé quarante ducats [1]. »

On conçoit qu'il est fort difficile d'identifier sur d'aussi rudimentaires indications un objet tel qu'un camée représentant le buste du roi, dont il existe de multiples variétés [2]. Mais, sans proposer un rapprochement d'une rigueur absolue de cet article des Inventaires avec un objet précis, il ne nous est pas interdit de reconnaître des œuvres de notre graveur de même nature dans deux petits monuments dont le seul fac-similé, pour ainsi parler, nous est parvenu par une voie détournée.

Le premier ne nous est connu que par une peinture. C'est un portrait de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, au musée du Prado, par Teodoro Llano (mort en 1625) qui nous en offre l'image. Le costume de la princesse, fille de Philippe II et d'Élisabeth de Valois, ruisselle de pierreries et de perles éparses parmi de précieuses broderies et des dentelles d'une

1. Archivo de la Real Casa (Madrid). Inventaires de Philippe II, II, 714, et IV, 329 et 381 v°.

2. On a aussi attribué à Trezzo, mais sans preuves à l'appui, un camée des collections impériales de Vienne représentant Charles-Quint, Isabelle et Philippe II. Voy. Arneth, *op. cit.*, p. 37, pl. I, n° 7. Cf. E. Babelon, *La Gravure en pierres fines*, p. 258.

exquise délicatesse. L'infante pose la main gauche sur la tête de Magdalena Ruiz, la folle de Doña Juana de Portugal, et de la main droite tient un camée ovale, blanc sur noir, représentant Philippe II, dans lequel nous proposons de reconnaître sinon le bijou décrit plus haut, du moins un de ses pareils [1].

Le second est le camée sculpté sur la statue orante de Doña Juana de Portugal dans l'église des Descalzas Reales de Madrid. Nous parlerons plus loin du sépulcre de Doña Juana et du rôle joué par Jacopo da Trezzo dans son exécution; dès maintenant, nous pouvons avancer de façon certaine que le joyau qui pend au cou de la princesse reproduit les traits de Philippe II et non pas de Charles-Quint, comme le croyait Plon [2]. Il nous paraît logique de supposer que le sculpteur a copié là un camée analogue à celui que nous avons vu ci-dessus estimé quarante ducats [3].

Médaillon de la reine Anne.

Dans le Catalogue de Merzbacher de 1900, figurait la description d'un médaillon portant l'effigie de la reine Anne, la quatrième femme de Philippe II. La reine, vue de profil à droite, a la tête couverte d'un bonnet et d'un voile; elle est vêtue d'une robe très richement ornée, à col ouvert. Un crucifix pend au cou. Tout autour du médaillon qui est en

1. Voy. Musée du Prado, salle des Portraits, n° 861, Catalogue Madrazo, p. 430.

2. E. Plon, *op. cit.*, p. 335.

3. Parmi les camées représentant Philippe II dont l'attribution à Jacopo da Trezzo est à peu près certaine, citons les n°s 125 126, 127, 131 de la Galerie des Offices, à Florence, les n°s 381 et 382 du British Museum, le n° 979 du Cabinet des Médailles à Paris, un camée de la collection royale de Windsor, le n° 366 de la collection Arundel, le n° 586 des Marlborough Gems, le n° 2628-55 du Victoria and Albert Museum. Voy. notre pl. VII; un seul des camées de Florence nous présente le type de Philippe II tel que nous l'offre la médaille de Jacopo.

Voy. E. Babelon, *Catalogue des Camées de la Bibliothèque nationale*, p. XCII; O. M. Dalton, *Catalogue of the engraved gems of the post-classical periode in the British Museum* Londres, 1915, p. XLV; King, *Antique gems and rings*, Londres, 1872, I, 426 et *Natural history of gems*, p. 97; Arneth, *Monumente des K. K. Münz u. Antikenkabinetts in Wien*, pl. XIV; Dr. F. Kenner, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*.., t. IV, 1886, p. 19; Drury Fortnum, *Notes on some of the antique and Renaissance gems and jewels in Her Majesty's collection at Windsor Castle*, in *Archaelogy*, 1880, pl. IV, 266.

pierre de Solnhof, sans revers et mesure 59 millimètres sur 48, court l'inscription suivante :

ANNA . REG . PHILIPI . II . HISPAN . REGIS . CATHOL[1].

L'ensemble offre une analogie tellement frappante avec l'effigie de Mary Tudor telle que nous l'a livrée Trezzo, qu'il faut relire la légende qui accompagne celle-ci pour se convaincre que c'est bien la reine Anne que nous avons devant les yeux. Non seulement, en effet, le style des deux portraits est identique, mais les moindres détails en sont analogues, la parure, les vêtements des deux reines sont presque les mêmes, et c'est seulement en comparant très minutieusement les traits de l'une et de l'autre qu'on peut les différencier. Une telle ressemblance, dont ne donnent point raison les liens du sang, n'est explicable que par la parenté spirituelle, l'identité peut-être des auteurs de l'un et de l'autre des deux portraits.

Un camée de la reine Anne est décrit dans les Inventaires de Philippe II d'une façon assez précise : « Un portrait de la reine Doña Ana, Notre Dame, en un camée gris et blanc, de forme ovale, avec un cordon tout autour, et une monture d'or émaillé d'incarnat, de bleu et de vert. Ledit camée avec l'or pèse quatre castillans et six tomins. Estimé vingt ducats[2]. »

Mais il suffit de comparer le médaillon aux autres portraits que l'on possède de la reine : sa statue aux côtés de Philippe II à l'Escurial, ou sa médaille par Gian Paolo Poggini, pour se rendre compte qu'il nous présente Doña Ana à un âge beaucoup plus avancé que celui qu'elle paraît avoir atteint sur ceux-ci.

Or, on sait que la reine Anne naquit en 1549 de Maximilien II, alors roi de Bohème, et de Marie, fille aînée de Charles-Quint. En 1570, elle épousa son oncle Philippe II, veuf, pour la

1. Merzbacher, *Kunstmedaillen Katalog.*, Munich, 1900, n° 517, p. 95. Cf. Riggauer, *Zeitschrift des Münchener Altertumsverein*, II, Jahrgang., N. F., 1889, n° 12.

2. Archivo de la Real Casa. Inventarios de Felipe II, t. IV, f° 393 v°. « Un retrato de la reyna D-a Ana Nuestra Señora, de un camapheo pardo y blanco en figura aobada, con un cordon al rededor, en un encahe de oro esmaltado de rosicler, azul y verde, que pesa, camapheo y oro, quatro castellanos y seis tomines. Tasado en veinte ducados. »

troisième fois, d'Élisabeth de Valois. Elle mourut dix ans après, en 1580, à l'âge par conséquent de trente ans.

L'effigie que nous avons sous les yeux reproduit les traits accentués d'une femme parvenue à un âge, semble-t-il, plus avancé; c'est ce qui nous ferait concevoir des doutes sur la sincérité d'un portrait dont les caractères sont, par ailleurs, très personnels et très vivants. Aussi, nous croyons-nous en droit de supposer que le médaillon que nous étudions en ce moment est une œuvre de restitution exécutée soit par Trezzo lui-même, soit par quelqu'un de ses élèves, après la mort de la reine, pour le roi.

Topaze gravée a l'effigie de Philippe II et de Don Carlos.

On conserve au Cabinet des Médailles une topaze gravée représentant en intaille les bustes de Philippe et de Don Carlos se faisant face, tête nue, portant la cuirasse, et le cou pris dans une collerette plissée. Philippe II, seul, a la Toison d'or sur la cuirasse; celle du prince porte une tête de Méduse au centre; en haut, une petite croix. Sur le biseau de cette topaze octogonale et oblongue, court une inscription :

PHI REX HISP §§ CARO PHIL FILI 1566

Le style de la gravure permet d'attribuer presque à coup sûr ce petit joyau à Jacopo da Trezzo[1]. (Pl. IX.)

Pierre gravée a l'effigie de Philippe II.

Peut-être faut-il attribuer à Jacopo da Trezzo ou à quelqu'un de ses élèves une pierre gravée de Vienne où figure Philippe II de trois quarts à gauche, coiffé d'un chapeau haut de forme et cylindrique, analogue à celui qu'il porte

1. La topaze dont il est question ici est reproduite dans la *Geschichte der technischen Kunste* de Bucher, pl. II, n° 5. Voy. aussi Chabouillet, *Catalogue des Camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale*, n° 2489, p. 341, et Mariette *Traité des pierres gravées*, 1750, t. II. Têtes, n° 119.

notamment sur son portrait par Pantoja de la Cruz, le cou engoncé dans une fraise, et qui porte en légende : PHILIPPVS . II . C . V . F . REX . HISP . NON . SVFFICIT. ORBIS.

Sur l'autre face, on a représenté un cheval courant à gauche sur le globe du monde[1].

Diamant gravé.

A l'exposition de Paris, de 1867, on admirait dans la section italienne un diamant gravé — qu'il m'a été donné d'examiner à loisir grâce à l'obligeance de son propriétaire, M. Cesare Giandotti, de Milan — et qu'on attribue à Jacopo da Trezzo. Nous serions donc ici en présence d'un monument insigne de l'art du lapidaire, puisque les diamants gravés sont d'une extraordinaire rareté. Les journaux français et surtout italiens de l'époque signalèrent la merveille en de nombreux articles. La pierre est enchâssée dans un anneau d'or cylindrique, à l'aide d'un chaton mobile à tourillons. On y voit le buste d'un personnage barbu, tourné vers la gauche, la tête couverte d'un voile. La gravure passe pour représenter Numa Pompilius[2].

Le tombeau de l'infante Doña Juana de Portugal.

Le monastère des Descalzas Reales, fondé par Doña Juana, s'élève à Madrid sur la place du même nom, et l'on prétend

1. Arneth, *op. cit.*, p. 61 et pl. III, n° 30.

2. Voy. *La Lombardia*, n°s 134 (1867) et 339 (1869); *Il Pungolo*, n° 195 (1874); *Corriere di Milano*, n° 315 (15 nov. 1874); *Il Secolo*, n° 2987 (15 août 1874); *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, p. 193 et 297. Cf. Louis Dieulefait, *Diamants et pierres précieuses*, 1871, p. 109 et E. Babelon, *Catalogue des Camées*, p. V : « Depuis la découverte de la taille du diamant par Louis Berquem, de Bruges, en 1476, quelques artistes modernes se sont essayés à graver des portraits sur pierres précieuses, Ambrogio Caradosso grava en 1500 un diamant qu'il offrit au pape Jules II. Clemente Birago, qui vivait à la cour de Philippe II, au milieu du XVIe siècle, intailla sur diamant le portrait de l'infant Don Carlos. Vers le même temps, Jacopo da Trezzo, puis au XVIIIe siècle Carlo Costanzi et Natter, et à l'époque contemporaine les diamantaires d'Amsterdam ont aussi gravé quelques diamants ou corindons, mais ce sont là des tours de force... »

que la façade est due à l'architecte Juan de Toledo[1]. Le tombeau de la princesse qui se trouve à droite du maître-autel, dans l'église, a survécu au retable de Becerra, détruit par l'incendie qui ravagea le couvent dans l'hiver de 1862[2]. Je vais reproduire ci-après la description que Plon en a donnée :

« Le tombeau de Doña Juana se trouve dans une chapelle à laquelle on accède par un petit escalier, à droite du maître-autel. Cette chapelle funéraire, qui ne reçoit le jour que par une fenêtre basse, est ornée de colonnes de marbre à chapiteaux de bronze doré, d'ordre ionique. Les parois sont entièrement revêtues de jaspes et de riches marbres de couleurs diverses.

» L'infante est représentée à genoux devant un prie-Dieu, les mains jointes ... la statue ainsi que le prie-Dieu sont en marbre blanc. Revêtue d'un ample manteau, Juana porte une robe à longues manches avec la collerette serrée au cou. *Sur la poitrine pend un médaillon de Charles-Quint.* La couronne princière est posée sur le prie-Dieu. La statue est dans un bel état de conservation, sauf les doigts qui ont été assez grossièrement rapportés. »

Le passage que j'ai souligné est celui qui me semble devoir être rectifié. M. Plon le fait suivre de cette note : « Doña Juana devait porter habituellement cette médaille de son père qui était probablement l'œuvre de Leone Leoni. » Or, il est facile de se rendre compte, après un examen attentif, que le médaillon qui pend au cou de la princesse est un camée représentant non pas Charles-Quint, mais Philippe II; bien plus, je crois pouvoir affirmer que c'est la reproduction en

1. Voy. au sujet de ce monument, Plon, *op. cit.*, p. 334 et pl. XXII; E. Bertaux, in *Histoire de l'Art*, d'André Michel, V, IIe part., p. 808; Marti y Monso, *Estudios historico-artisticos*, Madrid, s. d., p. 273; Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España, Castilla la nueva*. Madrid, 1863, in-4°, t. III, p. 56 et 72; Serrano Fatigati, dans le *Boletin de la Sociedad española de Excursiones*, 1900, t. XVII.

2. Pour la biographie de Doña Juana, voy. notre étude de sa médaille, p. 219. Sur le socle du tombeau est fixée une plaque de marbre noir qui porte l'inscription suivante :

Aqui yaz la serenissima S–a D–a Juana de Austria, Ynfanta de España, Princesa de Portugal, Govern–ra de estos Reynos, Fund a de este R–l Monast o, hija del S–r Emp–r Carlos V°, muger del Prin–pe D n Ju–n de Portu–l ma–re del Rey D n Seb–n M o de 37 a s dias 7 de Sept e A o de 1573.

marbre d'un camée exécuté par Jacopo da Trezzo, et analogue à ceux dont les comptes nous livrent la description.

Si l'on rapproche du témoignage apporté par ce petit monument les termes des textes dont je parlais tout à l'heure, il paraît se former en faveur de l'attribution du tombeau à Jacopo da Trezzo tout un faisceau d'indices convaincants. Au mois de septembre 1573, disent les pièces d'archives, la princesse se rendit à l'Escurial pour y achever l'été. L'endroit passait à cette époque et passe encore pour fort agréable et particulièrement salubre durant la saison chaude. Ses maladies, rapporte Cabrera, l'y assaillirent de telle sorte que le 8 septembre, à 8 heures et demie du soir, elle rendit l'âme dans les appartements royaux du monastère. En mourant, elle remercia le roi son frère de ses bontés à son égard, et lui recommanda chaleureusement son dévoué Cristobal de Mora.

Son corps fut alors transporté aux Descalzas Reales, où il repose encore aujourd'hui. Par son testament, Doña Juana avait disposé qu'un tombeau lui serait élevé dans le monastère où elle avait vécu une partie de sa vie, en se conformant, autant que les exigences de la vie de cour le lui avaient permis, à la règle des Carmélites.

Le 12 octobre 1574, le roi écrivait à Don Pedro Deza, président de la Chancellerie de Grenade : « Sachez que Jacobo de Trezo, notre serviteur, s'est chargé de faire le tombeau de la Sérénissime infante Doña Juana, princesse de Portugal, ma très chère et bien-aimée sœur, dont Dieu ait l'âme, conformément aux dispositions de son testament, et qu'il nous a fait savoir qu'il avait besoin de certains jaspes et autres pierres qu'on extrait de la sierra de Grenade, dans le lit du rio Genil, nous suppliant de lui permettre d'en faire venir les matériaux nécessaires. » Suit l'autorisation demandée par le sculpteur.

Une seconde lettre, datée du 12 octobre 1574, nous apprend que Jacopo da Trezzo a obtenu la permission d'envoyer un de ses aides à la ville d'Espejo, pour extraire des pierres de jaspe des carrières qui se trouvent à proximité, et que le roi,

à sa requête, lui a fourni les ouvriers nécessaires à ce travail et toutes les facilités matérielles pour faire transporter les blocs jusqu'à Madrid.

Enfin, un mandement du roi daté de El Pardo, le 18 octobre 1575, ordonne au gouverneur du marquisat de Villena, aux *Justicias* et *Jueces* qu'il y a depuis le port de Yecla jusqu'à Madrid, à tous les officiers du fisc et agents des douanes des royaumes de Castille et de Valence, de laisser passer sans droits trente-cinq blocs de marbre blanc de diverses formes et couleurs, plus un bloc de marbre noir que Jacopo da Trezzo, lequel s'est engagé devant les exécuteurs testamentaires de la Sérénissime infante à faire son tombeau, a fait venir de Gênes, et qui sont arrivés à Alicante. Avec ces matériaux se trouve une cassette contenant les outils nécessaires pour les travailler.

En serrant les textes de près, il semble qu'on puisse en faire l'application minutieuse au monument que nous avons sous les yeux : jaspes et pierres de couleur de Grenade et d'Espejo, voilà pour l'architecture et la partie décorative; le marbre noir, c'est la plaque qui porte l'inscription, et les blocs de marbre blanc d'Italie, ce sont ceux dans lesquels notre sculpteur a taillé, à l'aide des outils spéciaux qu'il a fait venir, l'effigie de la princesse. En dernier lieu, par une fantaisie ou une vanité d'artiste bien naturelle, Jacopo aurait reproduit au cou de l'infante un de ces camées représentant Philippe II qui étaient les témoins les plus connus de l'habileté de sa main. Ce geste de sa part équivaudrait donc à une signature [1].

Quelque séduisante que soit cette hypothèse, et quelle qu'en soit la vraisemblance, force nous est de convenir que la vérité est différente. Jacopo da Trezzo est l'auteur du *sepulcro* de l'infante, il en a dirigé l'exécution, il en a fait venir les matériaux, et c'est là ce qu'il faut retenir des documents qu'on vient de lire. La partie architecturale, l'idée même du monument dans son ensemble lui appartiennent.

1. Voy. notre article de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, avril 1913.

Mais il a fait exécuter par Pompeo Leoni la statue orante de la princesse.

En effet, M. Serrano Fatigati [1] a reproduit, au cours de son étude sur la sculpture à Madrid, la signature de Pompeo Leoni, telle qu'on l'a découverte, il y a peu d'années, sous l'épaisse couche de poussière qui la recouvrait, inscrite en creux au bas de la manche droite de la statue.

Le reliquaire de l'Escurial.

A l'exemple de saint Louis qui fit construire la Sainte-Chapelle pour y déposer la Couronne d'épines, Philippe II voulut faire de l'église de l'Escurial un immense reliquaire et grouper autour des restes sacrés de saint Laurent ceux des plus grands saints de la chrétienté.

« Les reliques qu'il réunit dans ce temple, dit le licencié Baltasar Porreño, furent apportées de diverses provinces où les hérétiques les déshonoraient et les méprisaient. On envoya pour les recueillir avec grand soin, Fray Baltasar Delgado de l'ordre de saint Augustin; le docteur Christian Laurembérch; Gregorio Braunio, commissaire apostolique, avec pouvoirs extraordinaires octroyés par Sa Sainteté; Gabriel del Rey, qui avait les frais à sa charge, et Rolando Vuestrelas, notaire apostolique, qui faisait foi de la remise des reliques [2]. »

Une fois réunis à grands frais à l'Escurial, ces inestimables trésors étaient placés dans des demeures dignes d'eux. « On orna les reliques, dit Cabrera, d'argent et d'or, de cristal, de lapis-lazuli, de bronze, de rubis, de diamants, et les reliquaires étaient édifiés sur d'admirables plans, tous différents; afin de savoir facilement l'endroit où se trouvait chacune d'elles, on tint un registre des reliques, avec des signes spéciaux qui indiquaient leur place et leur origine [3]. »

Une quantité d'objets d'or et d'argent étaient en usage dans l'église et servaient aux pompes du culte. Leur descrip-

1. *Loc. cit.*, p. 156.
2. *Dichos y hechos del Rey D. Phelipe II*, p. 254.
3. Cabrera, *Historia de Felipe II*. Madrid, 1876, t. II, p. 214.

tion nous donne une idée du genre des travaux exécutés par Jacopo da Trezzo et ses compagnons :

« Il y a un pectoral d'or très grand que porte le prieur dans les processions et les fêtes particulières, placé sur la broche de la cape de chœur; il est orné de nombreuses et grandes pierres telles que diamants, émeraudes et perles, et d'autres plus petites, et l'on dit que lorsqu'il fut donné au monastère, on l'estima trente mille ducats; il y a un calice d'or, une custode d'or que porte le prieur le jour du Corpus [1], deux porte-paix en or, l'un orné d'émeraudes. Je ne fais pas ici mention de l'or des reliquaires très nombreux, tels que cassettes, pyramides, bras et bustes de saints, crucifix de cristal et d'or; en argent, il y a un crucifix et des chandeliers pour chaque autel, en outre, un service doré; en plus du service ordinaire pour le maître-autel et les collatéraux, il y a un service de trois grandes croix dorées et bien travaillées, six grands chandeliers pour le maître-autel et quatre pour chacun des deux collatéraux, également d'argent doré, très bien travaillés, qui servent aux jours de fête; il y a quatre fontaines pour les crédences, de très nombreux plateaux, burettes, plats, le tout d'argent pour les autels, et d'autres plus beaux pour le maître-autel; trois lutrins; de nombreux encensoirs très beaux, avec leurs navettes, et des seaux d'eau bénite; pour les jours où l'on expose le Saint-Sacrement, aux fêtes solennelles, on place sur tous les autels de l'église principale de grands chandeliers d'argent, et pour le maître-autel, il y en a trois sortes, dont quatre dorées pour les funérailles des rois et reines; il y a deux services d'ébène, l'un garni de pièces dorées sur toutes les moulures et les contours, de sorte qu'on n'aperçoit pas beaucoup d'ébène. Ces pièces sont une chose bien curieuse et vraiment royale : chandeliers pour le maître-autel et les acolytes, croix, longs flambeaux, vaisselle, burettes, le tout bien en rapport avec les ornements du jour, qui sont de brocart très riche, doré et noir; l'autre service est aussi d'ébène noir, mais garni d'ar-

1. La Fête-Dieu.

gent blanc, car l'ornement est de brocart d'argent tissé sur blanc et noir; ce service est employé pour les funérailles des reines, et le service doré pour les funérailles des rois. Il y a d'autres pièces d'argent très belles, dont quelques-unes sont ciselées et ornées d'animaux comme des couleuvres, des crapauds, des lézards, des salamandres, des grenouilles, des araignées, des crabes, des scorpions, le tout tellement naturel, tant par la couleur que par la forme et la position, qu'il faut les toucher de la main pour ne pas y être pris; il y a d'autres choses en argent dont je ne fais pas mention, tant il y aurait à dire [1]. »

L'un des auteurs des reliquaires dont on a parlé plus haut était un certain Francisco Lonato, orfèvre qui fournit au monastère un reliquaire d'or, argent et cristal, terminé en février 1591 [2].

Mais le plus célèbre, comme de juste, parmi tous les travaux de ce genre fut le reliquaire où l'on plaça la jambe de saint Laurent, la gloire du monastère. C'est à Jacopo da Trezzo que fut attribuée la tâche de mener à bien cette œuvre délicate et somptueuse. Un compte nous apprend que le 11 janvier 1586, notre Milanais reçut « deux cents ducats à bon compte de ladite œuvre, et pour achever le reliquaire de la jambe de San Lorenzo, et sa base de lapis-lazuli [3]. »

1. Madrid, Biblioteca nacional, Ms. G 139.

2. *Ibid.*, f° 66, année 1589.

3. Voy. le ms. cité plus haut, f° 54, année 1586. Au sujet des reliques elles-mêmes, voy. Van der Hammen, *D. Felipe el Prudente, segundo de este nombre rey de las Españas y Nuevo Mundo.* Madrid, 1625, f° 178 v° : « Sa Sainteté Grégoire XIII voulant lui envoyer quelques reliques du protomartyr Laurent que Sa Majesté lui avait demandées, et indiquant sur le dos une bonne partie depuis l'épine dorsale jusqu'au flanc, pour la donner; comme Sa Sainteté tenait le corps entre ses mains pour couper la partie indiquée, tout à coup le dos se rompit, laissant détaché un morceau plus considérable qu'Elle ne l'avait marqué, Ce que voyant, le Pontife dit : « Le Saint veut aller en Espagne, chez lui, qu'il » y aille donc, à la bonne heure, il a grandement raison. » Don Philippe plaça le tout à l'Escurial, et aussi une jambe brûlée, un pied et un os du bras du glorieux martyr, brave et courtois Espagnol et patron de Rome... »

Il y avait à Gladbach, dans le duché de Juliers, une abbaye de Bénédictins dont le trésor renfermait le chef de saint Laurent. Philippe II et ses successeurs, de 1570 à 1628, firent tous leurs efforts pour en obtenir la cession par les religieux, mais ce fut toujours en vain. Voy. *Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins de la Congrégation de St-Maur.* Paris, 1724, p. 207.

Reliquaire.

Un autre reliquaire est ainsi décrit dans les registres tenus au monastère par le garde-joyaux de Philippe II, en date du 30 juin 1593. On remettait au prieur : « Un vase de lapis-lazuli ovale, avec un pied élevé, et un couvercle de même matière, avec cinq garnitures d'or, émaillées de diverses couleurs, qui est celui que fit Jacobo de Trezo, pour y mettre des reliques. »

Ce reliquaire était accompagné d'une bague ciselée en or et émaillée de noir, avec un diamant taillé et de bonne eau, qui avait appartenu à la reine d'Écosse « que la reine d'Angleterre fit égorger », c'est-à-dire Marie-Stuart [1].

Vasos Bernegales.

Il est fréquemment question, dans les comptes, de *vasos bernegales*, œuvres de Jacopo da Trezzo, ou estimés par lui et ses confrères. Voici la description de l'un d'eux :

« Un vase à boire de cristal, fait en manière de serpent, avec des ailes, le corps travaillé et au cou une garniture d'or avec deux camées et deux rubis enchâssés, et entre les ailes, au-dessus du corps, une autre garniture d'or avec un petit couvercle de cristal, avec son bec garni d'or; sur la panse, la figure de Bacchus, avec une guirlande de feuilles et une treille de vigne en or, tenant dans sa main droite une petite coupe en or, et dans la main gauche une grappe de raisin avec une feuille de vigne, le tout en or. La pièce a un pied à garniture d'or avec huit pierres enchâssées : quatre rubis et quatre camées. Sur le pied est fixé un serpent de cristal hors duquel sort le balustre qui soutient le vase. A la jointure, il y a une autre garniture d'or avec deux rubis et deux camées. Il y a un couvercle avec les ailes, la queue, et un bouton couronnant le tout, au milieu, joints par des garnitures d'or, avec dix

1. Voy. Plon, *op. cit.*, p. 338.

pierres enchâssées : six petits rubis et quatre camées. En deux boîtes recouvertes de cuir bleu doré, garnies de velours rouge[1]. »

Crucifix.

Je ne puis omettre de mentionner dans ces pages un précieux chef-d'œuvre d'orfèvrerie qu'on attribue communément à Jacopo da Trezzo. Il s'agit d'un crucifix composé d'une croix d'agate rubannée, sur laquelle est fixé un Christ en or, émaillée, ornée de fleurons. Au-dessous des pieds du Christ se trouve une tête de mort. Deux gemmes gravées ornent la face et le revers de la croix, figurant un soleil et une Vierge[2]. (Pl. VIII.)

Articles de comptes mentionnant des ouvrages de Jacopo da Trezzo.

Divers joyaux pour Doña Juana de Portugal.

Un document daté de 24 mars 1572 ordonne de payer à Jacopo da Trezzo :

77 réaux, pour la monture d'un grand diamant que Son Altesse, qui n'en voulait plus, fit vendre avec les biens de Don Carlos, que Dieu garde.

96 réaux, pour 6 castillans d'or qu'il avait fourni à Reynalte pour faire la monture d'une pomme de pin en ébène et ambre, que Son Altesse envoya à l'impératrice sa sœur.

36 réaux 1/2 pour 6 castillans, 2 tomins et 3 grains d'or, poids d'une croix en façon de *tau*, émaillée de noir, qui s'ouvre pour mettre des reliques et où il y a 22 diamants : 11 de chaque côté. Vingt de ces diamants appartenaient à des pendants d'oreilles, à des croix de diamant avec perles pointues de la Chambre ; les deux autres ont été achetés à

1. Archivo de la Real Casa. Inventarios de Felipe II, III, f° 169 v°.
2. Ce crucifix était exposé du 25 au 28 mai 1914 à la Galerie Georges Petit (vente Sambon). Voy. *Annuaire de la curiosité et des Beaux-Arts*, 1918 (Campbell). V. Cat. de vente de la collection Jacob Hirsch, juin-juillet 1921, n° 378 et pl. XII.

Jacome 113 ducats — 70 réaux pour lesdits diamants posés sur ladite croix — 200 réaux pour la façon de ladite croix.

33 réaux 1/2 pour 2 castillans et 3 grains d'or employé à un bracelet en dix morceaux avec lapis, améthyste, cornaline, jacinthe, un autre de corail, un saphir, un rubis, une émeraude, un diamant. Les quatre premières pierres achetées à Jacome de Treço; les six autres viennent de la Chambre... elles sont ornées d'émail rouge et noir... 144 réaux pour la façon dudit bracelet.

158 réaux pour l'or d'un reliquaire entouré de deux serpents et orné de 41 diamants, dont 21 achetés à Jacome, avec cristaux de roche et émaux de couleurs. La façon est de 550 réaux.

168 réaux pour l'or de la garniture de chandeliers de cristal de roche; 80 réaux pour les cristaux de roche; 132 réaux pour la façon.

128 réaux pour l'or qu'il a livré à Reinalte pour garnir trois pommes de pin en ébène, pleines d'ambre, que Son Altesse a envoyées à l'impératrice, sa sœur.

60 réaux pour l'or d'un petit retable d'or en forme de fronton... entouré de rayons et du cordon de saint François. 55 réaux pour la façon.

202 réaux pour l'or d'une boîte ovale qui s'ouvre à deux portes : Notre-Seigneur d'un côté, Notre-Dame de l'autre, avec deux verres de cristal de roche. 165 réaux pour la façon.

110 réaux pour replacer trois émeraudes du collier d'émeraudes anciennes qu'on avait enlevées pour mettre à des bagues [1].

Boîte à hosties.

Le 17 août 1584, remis par B. de Santoyo, garde-joyaux de Sa Majesté au prieur de l'Escurial... une boîte à hosties (*ostiario*) avec son couvercle de jaspe rouge, le pied monté en or émaillé

1. Nous empruntons à M. Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne* p. 234, la traduction de ce document, qui a été publié par Zarco del Valle dans les *Documentos inéditos para la historia de España* et dans *El Arte en España. Revista quincenal de las artes del dibujo*, t. I. Madrid, 1862, p. 223.

de bleu, blanc et rouge, et le bord du couvercle également garni d'or émaillé de bleu, blanc et noir; au sommet un saphir de la dimension et de la forme d'une amande, avec une monture en or; à l'intérieur du couvercle, une petite rose d'or, au milieu de laquelle est enchâssé un diamant en pointe. Il a été fait par Jacobo de Trezzo, il est placé dans une boîte de bois recouverte de cuir noir et doublée de velours rouge[1].

Vase ciselé.

Antonio Voto, aide de mon garde-joyaux, je vous ordonne de donner et payer à Jacobo de Treço, notre sculpteur, 6.365 réaux 1/2 valant 216.427 mrs, pour un vase à pied élevé avec son couvercle ovale de lapis-lazuli, qui a huit garnitures de cercles d'or : trois au pied et au balustre, trois sur le corps et deux sur le couvercle, ciselées et émaillées en blanc, vert, bleu et noir; au sommet du couvercle, une petite boule du même lapis-lazuli, surmontée d'un petit bouton d'or. Nous ordonnons de le lui acheter pour qu'il serve dans le reliquaire du monastère de San Lorenzo. Fait à San Lorenzo, le 20 mars 1587, Moi, le roi. Par ordre du roi notre maître, Mateo Vasquez[2].

Camées.

Une médaille de camée qui a d'un côté cinq figures, et de l'autre quatre, qu'on a achetée à Jacovo de Trezo.

Une pierre agate où il y a sculpté le portrait de la reine Notre Dame qu'on a achetée à Jacovo de Treço.

Une autre médaille de camée où il y a un visage de femme blanc avec les cheveux et une guirlande rouge, garnie d'or émaillé de blanc, d'incarnat vert, rose et bleu, qu'on a achetée à Jacobo de Trezo[3].

1. Davillier, *op. cit.*, p. 285.
2. Davillier, *op. cit.*, p. 235.
3. Simancas, Contaduria Mayor, 1re Epoca, legajo 1053. legajo 1077.

Vase de cristal.

Pedro de Bilbao, orfèvre, prend en charge 8.000 maravédis, qu'il a reçus de Melchior de Herrera pour garnir d'or un vase de cristal fait par Xacovo de Treço, qui, d'ovale qu'il était, le fit rond à l'extérieur et à l'intérieur[1].

Diamant taillé.

Un diamant à facettes, huileux, en pointe, dans une monture d'or à six demi-lunes, émaillée de noir, blanc et rouge, avec un petit pied d'or, qui pèse 3 castillans et 6 tomins, qu'on a acheté à Jacovo de Trezo 500 ducats[2].

Ouvrages d'orfèvrerie achetés ou estimés par Jacopo da Trezzo.

Joyaux et Antiquités.

Une médaille d'or avec un camée rond à deux faces qui appartint à l'empereur.

Une bague d'or émaillé de blanc et noir avec une inscription au pourtour, à l'intérieur, ainsi conçue : *Otavius et Livia*, et à l'extérieur : *Memorare exemplum;* il s'y trouve enchâssée une cornaline avec les visages d'Octave et de Livie.

Une agate à travailler, avec un cercle bleu au pourtour.

Une pierre noire pour voir l'éclipse[3].

Un petit vase de cristal de roche gravé, avec un pied d'or émaillé de bleu, vert, blanc et or, avec une anse d'or et une bague avec deux couleuvres enroulées tenant dans leur gueule une émeraude avec deux bustes de femmes, neuf rubis et une perle, émaillée de toutes les couleurs.

1. *Ibid.*, legajo 1131.
2. Archivo de la Real Casa. Inventarios de Felipe II, III, f° 102.
3. Simancas, Contaduria Mayor, 1a Epoca, legajo 1092. Cargo que se hace a Diego de Olarte.

Un petit vase avec anse et couvercle en cristal de roche. Sur le couvercle, une grenouille. Le bord du couvercle et le pied en or, émaillé de noir[1].

Deux camées, l'un avec une tête antique et l'autre représentant un berger avec des animaux.

Trois médailles antiques.

Un autre camée de la Tempérance.

Un miroir de verre cristallin pour y mettre une peinture de la cinquième Angoisse[2].

Un peigne en *Yndial* (*sic*) garni d'or, avec de petits rubis[3].

Le coffret de l'Escurial.

Le 30 juin 1593, fut remis au monastère de San Lorenzo le fameux coffret dit de l'Escurial, dont il sera question ici parce que E. Plon a proposé d'y reconnaître une œuvre de Jacopo da Trezzo[4].

En 1591 ou 1592, la duchesse de Savoie eut la pensée de faire un cadeau royal à celle que tout le monde désignait déjà comme la future reine de France : l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, la fille d'Élisabeth de Valois et de Philippe II, qui l'appelait le miroir et la lumière de ses yeux[5]. Ce présent somptueux, ce fut le coffret en question.

« Ce meuble magnifique mesurait 0 m. 39 de haut sur 0 m. 59 de large à la base; le soubassement renfermait une écritoire. Le bâti, en argent doré, enrichi d'écoinçons à jour, de lapis, de pierres fines et de camées montés en or émaillé, servait à encadrer neuf plaques de cristal de roche admirablement gravées et d'une dimension exceptionnelle. Quatre cariatides, ornées de perles et d'émail, formant les angles, et quatre satyres accroupis servant de supports, complétaient cette décoration. La duchesse avait tenu à ce que son cadeau

1. Simancas, Contaduria Mayor, 1ª Epoca, legajo 1051.
2. *Ibid.*, legajo 1707.
3. *Ibid.*, legajo 1051.
4. *Op. cit.*, p. 338.
5. E. Bonaffé, *Études sur l'art et la curiosité*. Paris, 1902, p. 123.

fût le dernier mot de l'art du lapidaire, du joaillier et de l'orfèvre contemporains.

Prêté au roi par sa fille pour qu'on y plaçât le Saint-Sacrement pendant les cérémonies du Jeudi-Saint, le précieux coffret entra dans l'église de l'Escurial pour n'en plus sortir, car la princesse, qui dut renoncer d'ailleurs au trône de France, s'en dessaisit en faveur du monastère, en disant : « Qu'on ne prête pas à Dieu, mais qu'on lui donne tout. »

Il est impossible de revendiquer pour Jacopo da Trezzo, ni même pour ses élèves, la paternité de ce splendide objet d'art. La principale raison en est qu'il fut exécuté hors d'Espagne. C'est aux frères Sarachi que le duc Charles-Emmanuel de Savoie commanda les plaques de cristal de roche taillé qui forment les parois du coffret, et ce sont eux qui ont taillé les gemmes qui en garnissent le fond. La monture fut exécutée par Giovanni-Battista Croce, joaillier favori de la duchesse de Savoie [1].

Lutrin de la Cathédrale de Plasencia.

Dans la cathédrale de Plasencia, le lutrin qui se trouve du côté de l'épître, dans le chœur, passe pour être l'œuvre de Jacopo da Trezzo, mais je n'ai pu découvrir jusqu'où remonte cette tradition, ni sur quoi elle est fondée [2].

1. Le coffret de l'Escurial, très endommagé au cours des temps, a été restauré par les ordres du roi Alphonse XII, en 1885, par M. Alfred André, de Paris. On le trouvera reproduit notamment dans le petit volume de A. F. Calvert, *The Escorial*, Londres, 1907.

2. Voy. une note de M. José Benavides dans le *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1905, t. XIII, p. 42.

BIBLIOGRAPHIE

ADDA (G. D') in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII (1867), sur la gravure du diamant.

AFFO. *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga.* Parme, 1787.

ALTAMIRA Y CREVEA (Rafael). *Historia de España y de la civilización española.* Barcelone, 1906, t. III, p. 672 sq.

ARAUJO GOMEZ (D. Fernando). *Historia de la escultura en España.* Madrid, 1885.

ARMAND (Alfred). *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles.* Paris, 1887, t. I, p. 241 ; t. II, p. 273, nº 30 ; t. III, p. 129, a.

ARNETH. *Die Cinque cento Cameen im K. K. Münz- und Antiken Cabinette zu Wien.* Vienne, 1858, p. 108, pl. II, nº 40.

BABELON (Ernest). *Catalogue des Camées de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1897, p. v, x, xcII, 291, 292, 394, 414 ; Pl. LVI, nº 612, 613, 614. — *La gravure en pierres fines.* Paris, s. d., (1894), p. 252, *fig.* 181.

BABELON (Jean). *Le tombeau de Doña Juana de Portugal*, in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1913. — *Gianello della Torre, horloger de Charles-Quint et de Philippe II*, ibid., 1914. — *Un peintre de Philippe II : Federico Zuccaro à l'Escurial*, ibid., 1920. — *A propos de la Monnaie de Ségovie*, in *Bulletin Hispanique*, 1921.

BARBET DE JOUY (Henry). *Les gemmes et joyaux de la Couronne.* Paris, 1865, pl. XLIII. Cite Jacopo da Trezzo à propos d'une buire en cristal de roche du XVIe siècle.

BERTAUX (Émile) in *Histoire de l'Art*, d'André Michel, t. V, IIe part. p. 793 sq. — Notice sur les Arts dans le *Guide Joanne* pour l'Espagne et le Portugal.

BLANC (Charles). *Grammaire des Arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure...* Paris, 1867, p. 485. Sur Clemente Birago.

BOLZENTHAL (H.) *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit.* Berlin, 1860.

BONNAFFÉ. *Etudes sur l'Art et la Curiosité.* Paris, 1902, p. 124.

BUSCHING. *Steinschneidekunst*, 1779, p. 91.

BUCHER. *Geschichte der technischen Künste*. Stuttgart, 1875-1893, pl. II, nº 5. Topaze gravée de Philippe II et de Don Carlos.

CABRERA. *Historia de Felipe II*. Réimpr. Madrid, 1877, t. II, p. 394; t. III, p. 198. A propos de la *custodia* de San Lorenzo.

CAMPORI. *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*. Modène, 1855, p. 284.

CARDERERA (Valentin). *Iconografia española*. Madrid, 1855-1864, t. II, LXXXVI.

CASATI. *Leone Leoni d'Arezzo e Giovan-Paolo Lomazzo*. Milan, 1884, p. 90. Estimation faite par Giacomo Trezzo de peintures, à Lodi.

CAVEDA (D. José). *Histoire de l'Architecture en Espagne*, trad. par P. Heyse, p. p. Kugler. Stuttgart, 1858, chap. XXV.

CÉAN BERMÚDEZ. *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid, 1829, t. V.

CHABOUILLET. *Catalogue des Camées, pierres gravées et autres monuments exposés dans le Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Impériale*, p. 100, nºs 639, 640, 641; p. 481, nº 2910; p. 341, nº 2489.

CICOGNARA. *Storia della scultura*. Venise, 1813, t. II, LXXXV, 1.

CLIFFORD-SMITH. *The King's gems*, in *The Connoisseur*, vol. V, p. 242.

Colección de documentos inéditos para la historia de España. Madrid, 1870.

DALTON. *Catalogue of the engraved gems of the post-classical period in the British Museum*. Londres, 1915, p. XLV, et nºs 381, 382.

DAVILLIER (Charles). *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*. Paris, 1879, p. 232.

DOMANIG. *Porträt-Medaillen des Erzhauses Oesterreich*. Wien, 1896, nº 47.

FABRICZY (Cornelius von). *Porträt-Medaillen der italiaenischen Renaissance*. Leipzig, 1903, p. 103.

FARQUHAR (Helen) in *The British Numismatic Journal*, 1908, p. 120; 1911, p. 187. Sur les graveurs de la Monnaie de Londres.

FERNANDEZ MONTAÑA (José). *Nueva luz y juicio verdadero sobre Felipe II*. Madrid, 1882. — *Mas luz de verdad histórica sobre Felipe II con descripción novisima del Escorial*. Madrid, 1892.

FORD (Richard). *A handbook for travellers in Spain*. Londres, 1845 (1re édit.), t. II, p. 754. A propos de la *custodia* de San Lorenzo.

FORRER (L.). *Biographical Dictionary of medallists*. Londres, 1916, t. VI, p. 132 sq.

Foville (Jean de). *Pisanello et les médailleurs italiens*. Paris, s. d., p. 111. Il est dit dans cet ouvrage que Ferrante de Gonzague avait préposé Jacopo da Trezzo à la Zecca de Milan.

Gachard. *Don Carlos et Philippe II*. Bruxelles, 1863, t. II, p. 132, à propos des esclaves de Don Carlos à qui Trezzo apprit le métier de sculpteur; p. 462 sq., à propos des cadeaux faits par Don Carlos à Doña Juana de Austria, œuvres de Jacopo da Trezzo.

Giner de los Rios (Hermenegildo). *Artes industriales*. Barcelone, s. d.

Grueber. *Medallic Illustration of the History of Great Britain and Ireland*. Londres, 1905, pl. XXV. Copie d'une médaille de Trezzo, au revers d'un portrait de Charles I[er], par Jean Varin; et IV, 15; V, 1 à 4; VI, 13; XXV, 4.

Heiss (Aloïs). *Descripción general de las monedas hispano-cristianas*. Madrid, 1865-1869. T. I. Sur les monnaies de Philippe II.

Henne (Alexandre) et Wauters (Alphonse). *Histoire de Bruxelles*, 1845, t. I, p. 379.

Heraeus, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmten Manner von XIV-ten bis zum XVIII-ten Jahrhunderte*. Vienne, 1828, XXII.

Herrera (Adolfo) in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1905, p. 266. A propos de la médaille de Gianello della Torre. — *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España*. Madrid, 1884.

Hill (G. F.). *Medals of the Renaissance*. Oxford, 1920. — *Portrait medals of italian artists*. Londres, 1912, p. 70.

Hymans (Henry). *Antonio Moro, son œuvre et son temps*. Bruxelles, 1910, p. 120. A propos du portrait de Jacopo da Trezzo.

Justi (Karl), traduit par Hinojosa. *Estudios sobre Felipe II*. Madrid, 1878. — *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*. Berlin, 1908, t. II, p. 25. — Notice sur les Arts en Espagne et sur l'Escurial dans le *Bædeker* pour l'Espagne et le Portugal.

King. *The natural history of gems or semi-precious stones*. Londres, 1870, p. 97. — *Antique gems and rings*. Londres, 1872, t. I, p. 426.

Kœhler. *Historische Münzbelustigung*. Nuremberg, 1729, t. VII, 1.

Labarte (Jules). *Histoire des Arts industriels au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1872, t. I, p. 217, à propos de vases en cristal taillé, par Jacopo da Trezzo; t. II, p. 112, même sujet.

Lamo (Alessandro). *Discorso intorno alla scoltura e a la pintura*, 1584. Voy. Zaist.

LANE-POOLE (Stanley). *Coins and Medals.* Londres, 1885, p. 253.

LAZCANO (Fr. Juan). *El Escorial*, in *La ciudad de Dios*, 1898, p. 178.

LENORMANT (François). *Monnaies et médailles.* Paris, s. d., p. 256.

LHERMITE (Jehan). *Le Passetemps*, éd. de Ch. Ruelens. Anvers, 1890, *passim.*

LITTA. *Famiglie celebri d'Italia.* Milan, 1819 sq. Fascicules concernant la famille de Gonzague, t. III, pl. VIII.

LLAGUNO Y AMIROLA. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, rev. par Céan Bermúdez. Madrid, 1829, t. II, p. 127. Sur l'atelier de Jacopo.

LOMAZZO (Govan-Paolo). *Idea del tempio della pittura.* Milan, 1590, p. 152.

MARIETTE (P. J.). *Traité des pierres gravées*, Paris, 1750, t. I, p. 129 sq. et p. 151. Topaze gravée reproduite pl. nº 119.

MARTI Y MONSO. *Estudios histórico artisticos.* Valladolid, 1893-1901, p. 275, nº 1. A propos de la maison de Jacopo da Trezzo.

MIÑANO (D. Sebastian DE). *Diccionario geográfico-estadistico de España y Portugal.* Madrid, 1826, t. III, p. 381.

MIRO. *Estudio de las piedras preciosas.* Madrid, 1870, p. 137, p. 253.

Monumentos arquitectónicos de España. 19 fasc. Madrid, 1859-1878. Tables, par D. Eduardo de la Prada y Mendez. Madrid, 1893.

MORALES (Ambrosio). *Las Antigüedades de las ciudades de España.* Alcalá de Henares, 1575, fº 46 vº. Voy. aussi t. IX de la *Crónica general de España*, Madrid, 1792.

MORIGIA (Paolo). *Della nobiltá dei Signori LX del consiglio di Milano.* Milan, 1619. Lib. II, ch. IX, p. 43. Chapitre consacré à Jacopo da Trezzo.

NAGLER (G. K.). *Neues allgemeines Künstler Lexicon.* Munich, 1849, XIX, p. 86.

PINCHART. *Histoire de la gravure des médailles en Belgique.* Bruxelles, 1871, p. 46. Sur Jacopo da Trezzo, tailleur de coins de jetons en Belgique.

PLON (Eugène). *Leone Leoni et Pompeo Leoni.* Paris, 1887, *passim.*

PORREÑO (Baltasar). *Dichos y hechos de el Señor Rey D. Phelipe, segundo deste nombre.* Madrid, 1627. Nouvelle édition en 1748, p. 259. Sur Jacopo da Trezzo « unico en el conocimiento y labor de las piedras preciosas ».

PUENTE (Antonio DE LA, *vel* PONZ). *Viaje en España.* Madrid, 1772-1778, t. II, p. 28, 50; t. III.

QUADRADO. *Recuerdos y bellezas de España.* Madrid, 1863, t. I, p. 136. — *España, sus monumentos y artes. Castilla la Nueva* (avec D. Vicente de la Fuente). Barcelone, 1885, t. I, p. 256 sq.

QUEVEDO (José). *Historia del real monasterio del Escorial.* Madrid, 1849, part. I, Cap. v. Détails techniques sur la construction de San Lorenzo.

QUILLET (Frédéric). *Le arti italiane in Ispagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie.* Rome, 1825, p. 51. Il est dit dans cet ouvrage (paru sans nom d'auteur) qu'après la mort de Trezzo, on frappa à Madrid une monnaie particulière pour payer le prix de sa maison acquise pour le compte du roi.

RIAÑO (Juan F.). *The industrial arts in Spain.* Londres, 1879, p. 23.

ROMAN (Fr. Gerónimo). *Repúblicas del Mundo.* Salamanque, 1595, t. II, p. 327. A propos de la taille du diamant et de sa gravure.

ROTONDO. *Historia del Escorial.* Madrid, 1863, p. 59. A propos de la maison de Jacopo da Trezzo.

SACCO. *De italicarum rerum varietate et elegantia.* Pavie, 1587, sur Gianello della Torre.

SAN GERÓNIMO (Fr. Juan DE). *Memorias* publiées dans la collection des *Documentos inéditos para la historia de España*, t. VIII, p. 403.

SANTOS (Fr. Francisco DE LOS). *Descripción del monasterio de San Lorenzo el real del Escorial.* Madrid, 1657.

SENTENACH in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1908, p. 215. Estimation d'objets d'art, par Jacopo da Trezzo le jeune.

SIGÜENZA (le P.). *Historia primitiva del monasterio del Escorial*, rééd. de D. Miguel Sanchez y Pinillos, Madrid, 1881.

SINGER (H. W.). *Allgemeines Künstler Lexicon.* Francfort, 1901, t. IV, p. 443.

STIRLING-MAXWELL. *Don John of Austria.* Londres, 1883, t. I, p. 54-63. Cadeaux faits par Don Carlos à Don Juan d'Autriche, œuvres de Jacopo da Trezzo.

SUPINO. *Il medagliere mediceo nel reale Museo Nazionale di Firenze.* Florence, 1889.

TASSIE (Jacques). *Catalogue raisonné d'une Collection générale de pierres gravées antiques et modernes.* Londres, 1791, t. II, p. 733, nos 13976 et 13978. (Topaze gravée et camée de Philippe II.)

VASARI. *Le vite...* éd. Leclanché, Paris, 1840, t. III, p. 371. Il est question de Jacopo Davanzo de Milan; il faut lire Jacopo

da Trezzo, ainsi que le réclame le contexte; t. VIII, p. 167, on cite Cosimo de Trezzo, « sans égal pour faire le portrait d'après nature ». Ed. Gaëtano Milanesi, Florence, 1885, t. III, p. 28; t. V, p. 387-388.

VICO (Enea). *Trattato delle medaglie*, cité par Zanetti. Lib. I, cap. 23, p. 67. Jacopo da Trezzo est cité comme tailleur de coins.

WEISS (Charles). *Papiers d'Etat de Granvelle*. Paris, 1851-1852, t. IV, p. 321, 322.

WITTE (Alphonse DE). *Histoire monétaire des Comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire Romain*. Anvers, 1894. Il est dit que Jacopo da Trezzo n'a jamais taillé de coins de monnaies sous le règne de Philippe II.

XIMÉNEZ (Fr. Andres). *Descripción del real monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid, 1764, p. 412.

ZAIST. *Notizie dei pittori*. Crémone, 1774, t. II, p. 47. A propos du portrait de Jacopo par Campi. C'est à la fin de cette édition qu'est imprimé le *Discorso* d'Alessandro Lamo cité plus haut.

ZANETTI (Guid'Antonio). *Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia*. Bologne, 1789, t. V. *Delle monete di Parma*, p. 167, nº 104.

ZANI. *Enciclopedia delle Belle Arti*. Parme, 1822, t. XVIII, p. 323.

ZARCO DEL VALLE. Éditeur de la collection des *Documentos inéditos para la Historia de España* utilisés à maintes reprises au cours de la présente étude.

SOURCES MANUSCRITES

Les documents mis en œuvre dans le travail dont on va publier ici les pièces justificatives ont été tirés des dépôts d'archives et des bibliothèques dont voici l'énumération :

EN ITALIE

MILAN. *Archivio di Stato.*

FLORENCE. *Archivio di Stato :* Mediceo, 570, 407, 680; Guardaroba, 10.

EN ESPAGNE

SIMANCAS. J'ai surtout utilisé les documents conservés dans le célèbre château de Simancas, et parmi eux ceux qui sont classés sous le titre de Obras y Bosques. Dès 1545 existait un organisme appelé Junta de Obras y Bosques, dont le roi d'Espagne était le président. Cette institution englobant toute juridiction économique et politique, publique ou privée, s'étendait à l'Alcazar, au Palais royal de Madrid, à la Casa Real del Campo, au Castillo y Monte del Pardo, à la Casa de Bazia de Madrid, à l'Alcazar de Ségovie, à l'Alcazar de Tolède, aux maisons royales de Valladolid, à la Casa Real y Bosque de Balsaín, à la maison royale et à la Monnaie de Ségovie, etc., etc., plus tard au monastère de l'Escurial[1]. Voici l'indication des liasses consultées :

Obras y Bosques : Escorial, legajos 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10; Madrid, legajos 1, 2; Aranjuez, legajo 5; Segovia, legajo 2.

Il faut y joindre les fonds suivants :

Contaduria Mayor, legajos 1145, 1121, 1053, 1077, 1092, 1134, 1051, 1013, 1025, 1076, 918, 1070, 1353, 1012, 1109, 1110, 1567.

Contaduria general, legajo 1121.

Consultas y Providencias generales, legajos 1, 2.

Estado, legajos 81, 83.

MADRID. *Archivo histórico nacional.*

Despachos de Camara.

Consultas de Gracia.

1. Voy. Danvila (Manuel), *El poder civil en España*, t. II, p. 219.

MADRID. *Archivo de la Real Casa.*

Inventarios de los bienes y alhajas de Felipe II.

Libro de la cuenta que se tiene con el dinero que se pone en el arca de las tres llaves, y con lo que della se saca para el gasto de la custodia y retablo de la yglesia del monasterio de San Lorenço el Real, cuya obra esta a cargo de Jacome de Trezo y Pompeo Leoni y Bautista Comane en compañia.

MADRID. *Biblioteca nacional.*

Ms. G 139. Relacion sumaria de las cosas mas particulares que ay en el edificio de San Lorenzo el Real metiendo tambien en quenta desta real fabrica las casas circumvesinas.

Ms. I 150. Historia de Joan Kevenhuller de Aichelberg... sacada de sus originales y manuscriptos en toda brevedad.

EL ESCORIAL. *Bibliothèque du Monastère.*

Efemérides de Fray de Antonio Villacastin.

SOURCES IMPRIMÉES

On trouvera dans l'ouvrage de Eugène Plon : *Leone Leoni et Pompeo Leoni* (Paris, 1887), le texte ou la traduction de plusieurs lettres ou documents concernant Jacopo da Trezzo ; c'est à savoir :

P. 102. Requête à Philippe II des trois associés : Jacopo da Trezzo, Pompeo Leoni et Bautista Comane.

P. 205. Lettre de Jacopo da Trezzo à Juan de Herrera.

P. 212. Lettre de Pompeo Leoni datée de 1583.

P. 223-224. Mémoire de Pompeo Leoni adressé au Roi, où il est question de la maison de Jacopo da Trezzo.

P. 416. Document concernant la mort de Jacopo da Trezzo.

P. 417. Document concernant la maison de Jacopo da Trezzo.

Marti y Monso. *Estudios histórico artisticos* (Valladolid, 1893-1901).

P. 275. Document concernant la mort de Jacopo da Trezzo.

Gachard. *Don Carlos et Philippe II* (Bruxelles, 1863).

T. II, p. 132. Document concernant les esclaves de Don Carlos à qui Jacopo da Trezzo enseigna la sculpture.

El Arte en España (Madrid, 1862).

T. I, p. 223. Comptes de Doña Juana de Portugal, 1572.

Davillier. *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne* (Paris, 1879).

P. 234-235. Comptes traduits d'après les *Documentos inéditos* publiés par Zarco del Valle. Voy. plus loin.

Llaguno y Amirola. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (Madrid, 1829).

T. II, p. 129. Document concernant la mort de Jacopo da Trezzo.

T. II, p. 374. Lettre du 30 décembre 1581.

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

T. V, p. 65. Lettre du 25 mai 1569.

T. V, p. 66. Acte passé entre les trois associés pour la construction du retable de l'Escurial.

T. V, p. 85. Lettre du 17 novembre 1580.

T. V, p. 85. Lettre de 1585.

T. V, p. 172. Lettre de Pompeo Leoni du 23 décembre 1583.

Jahrbuch der historischen Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses.

T. XII, p. XCIX, CI, CII, comptes divers concernant Jacopo da Trezzo.

Ibid., p. CLI, nº 8429. Comptes de Martin de Gaztelu de 1565.

Ibid., p. CXCV, nº 8466. Lettre de Jacopo da Trezzo du 25 mai 1569.

Ibid., p. CXCVIII, nº 8474. Lettre du 17 novembre 1580.

Ibid., p. CXVIX, nº 8475. Traité de 1580.

Ibid., p. CC, nº 8476. Lettre de Pompeo Leoni de 1580.

Ibid., nº 8477. Rapport de Jacopo da Trezzo à Philippe II, en 1581.

Ibid., nº 8478. Lettre de Jacopo au Roi de 1581.

Ibid., p. CCI, nº 8479. Lettre de Pompeo Leoni à Juan de Ybarra du 10 avril 1583.

Ibid., p. CCII, nº 8480. Lettre de Pompeo Leoni à Jacopo da Trezzo du 23 décembre 1583.

Ibid., p. CCIII, nº 8481. Rapport de Pompeo Leoni à Philippe II de 1590.

Ibid., (1re partie), p. 164. Sur le Camée de l'Aurore.

Ibid., t. XIII, p. CXLV, nº 9433.

Ibid., p. CLXIX. Sur la mort de Jacopo da Trezzo.

Ibid., t. XIV, nº 10674. Lettre de Kevenhuller.

Boletin de la Sociedad española de excursiones.

1914, p. 158. Manuscrit de la Biblioteca nacional cité par M. Sanchez Canton, 22 juin 1588.

ZARCO DEL VALLE. *Documentos inéditos para la historia de España.*

Articles de comptes : t. XXIV, p. 116, 515, 550; t. XXIV, p. 89, 95, 98; t. LV, p. 641, 464.

PINCHART. *Histoire de la gravure des médailles en Belgique* (Bruxelles, 1871.)

Documents concernant Jacopo da Trezzo, tailleur de coins, tirés des Archives du département du Nord à Lille, et des Archives du royaume de Belgique (Collection des acquits des comptes du Grand Sceau).

WEISS. *Papiers d'Etat de Granvelle.*

T. IV, p. 321, 322.

Bulletin hispanique.

1921. Documents concernant la Monnaie de Ségovie.

Revue de l'Art ancien et moderne.

1913. Documents concernant le tombeau de Doña Juana de Portugal.

1914. Documents concernant Gianello della Torre et Jacopo da Trezzo.

1920. Documents concernant Federico Zuccaro et Jacopo da Trezzo.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Lettres de Jacopo da Trezzo.

N° 1

Archivio di Stato. Milano.

MILAN. Avril 1537. **Au Gouverneur de Milan.**

R–mo et Ill–mo Gobernator, El fidell–mo servitor de V. Ex–tia Io Jacobo da Trezo, pictor milanese, per obedir a Ill–mo bona memoria S–or el Sr duca Francesco II [1], fece un confalone de S–to Ambrosio a la ecclesia de Vigevano con propria sua opera et speza, qual consignato a Sua Ex–tia in stimato de valor de libr. mille, come appare per lettere de Sua Ex–tia, de li quali dinari lui resta anchora creditor de libre quatro cento nonanta due et soldi undeci, come appare per la fede del R–do Preposito de la Scalla, qual haveva la cura di far fare l'opera et satisfarlo, et per che esso povero homo vendete un suo libellario [2] fitto per far tal opera, sotto speranza di esso pagamento, credendo poter maritar una figliolla qual ha in eta piu che matura, et per che li preti de la ecclesia di Vigevano gaudeno et hanno gauduto gia cinque anni fa della sua opera et proprio sangue, donde quasi e constretto a extrema necessita, poco li e parso recorrer da V. Ex-tia como fonte de misericordia, humilmente, genibus flecis.

Supplicandola se degni per sua innata bonta comettere alli Mag–ci D. Maestri extraordinarii vogliero proveder alla satisfactione del povero homo o vero sopra l'intrada de la sforzescha [3] assignata alla ecclesia de Vigevano per li detti Maestri, o vero per altro piu breve et expediente modo, accio possi maritar detta sua figliolla, la qual cossa facendo V. Ex–tia fara una opera justissima et piena de pieta et di misericordia, a li cui piedi humilmente si recomanda.

Scritta al mesi di Aprile dell'anno 1537 [4].

1. François-Marie Sforza, dernier duc de Milan, 1525-1535.
2. Pour *livellario*, c'est-à-dire une petite ferme.
3. On désignait sous ce nom l'impôt levé par les Sforza.
4. Ceci est d'une écriture moderne.

A di 8 Aprilis 1537 [1].

Al vescovo di Vigevano [2].

Io. Jac–o Da Trezo, pictor, ne la sporto l'inclusa supplicatione per quale, come V. S. vedera, dimanda il resto della sattisfatione di certo confalone per lui fatto, e che e da quella chiesa; et avanti che sopra essa la richiesta sua habbiamo voluto far altra determinatione, ci e parso mandar la detta supplicatione in mano sua a fin che la vedi, et parendoli la participi col capitulo della chiesa, et poi ne rispondi quello che le parera, circa essa petitione, accio per che poi si possa provedere a tutto, conforme alla justitia.

N° 2

Archivio di Stato. Firenze. Mediceo 570.

MILAN. 18 janvier 1552. **Au duc Côme Ier de Médicis** [3].

Ill–mo et Excc–mo Sig–re, Havendo io scritto piu volte a Sua Ecc–ia si degnassi commandare che io fussi sodisfatto delli scudi otto cento cinquanta, resto creditore del vaso di cristallo finito a Sua Ecc–tia gia luongo tempo, de quali ne scaduto il tempo sino alli sei di Marzo passato, e anchora che quella habbia commandato al suo maggiordomo mi sodisfacesse, non ci e mai stato ordine haverne il pagamento, pero trovandomi rovinato per non mi essere possuto valere, sono entrato in molte rovine; piacera a V. Ecc–ia haverne misericordia, supplicando Sua Ecc–a si degni per sua humanita farmi sodisfare accio questa non sia l'ultima distruttione di mia vita, e mando il presente a posta accio vivamente supplichi et preghi Sua benigna Ecc–a ch'io sia rintegrato, quando non paresce farlo per altro la si contenti farlo per l'amore di Dio, et io in perpetuo e miei figliuoli ne resteremo obbligatissimi, et per non piu fastidirla, faro fine, supplicando Sua Ecc–ia havermi per recommandato et non far ch'io consumi piu in ispendere, come in fin ad hora ho fatto. Et humilmente baccio le mani di Sua Ecc–ia.

Di Milano addi XVIII Gennaio 1552.

Alli servitii di Sua Ill–ma Sig–ria. Humiliss–mo ss.

JACOBO NIZOLA DA TREZO.

1. Ce qui suit est de la main de Jacopo.
2. Vigevano, évêché suffragant de Verceil.
3. Côme de Médicis, premier grand-duc de Toscane, 1519-1574.

N° 3

Archivio di Stato. Milano.

MILAN. Mai 1567. **Por Jacomo da Trezzo et il dottor Ottavian Ferraro.**

La Maesta del Re, Nostro Signore, ha fatto gratia del officio di Protettore degli hebrei a Jacomo da Trezzo, et in oltre concesso al detto Trezzo absente faculta di sustituire in suo loco il dottore Ottavio Ferraro. Si supplica V. Ecc–ia che sia servita di ordinare che il dottore Ferraro sia sustituito secondo il tenore ne la charta presentata contenuto.

7 Maii 1567. Il magistrato straordinario informa li duca la capitulatione facta con li hebrei or per quanto ha da durare.

10 Maii 1567. Il magistrato straordinario dice che la informatione ch'egli ha della capitulatione fatta con li detti hebrei e quella che si contiene nell'alligato privilegio di Sua M–ta Caesarea aprovato dallo Exc–mo Senato, per lo quale appare che la detta capitulatione ha da durare sin alli 28 d'Agosto 1569.

Hic. Sign. nost.

A 10 Maii 1567. Ch'el magistrato straordinario veda la capitulatione fatta col duca Francesco [1] a 25 di Agosto 1533, et se informi del detto officio di Conservator delli hebrei che ha da proveder et deputar per loro di sua volunta, et s'informi anche quanti Conservatori sono stati provisti delli detti hebrei et chi ha provisti, et mandi la copia della patente di elli et de tutto refferisca col suo parere.

Mont.

N° 4

Archivio di Stato. Firenze. Mediceo, 407.

MADRID. 10 janvier 1572. **Au duc Côme de Médicis.**

Ill–mo et Exc–mo Principe, Io manday per M. Leonardo de Nobile, imbasciator de V. Ecc–a, quando venne a Fiorenze uno anelo di uno zafir intaliato l'arme de V. Ecc-a e de la Prencesa [2],

1. François-Marie Sforza.
2. Éléonore de Tolède, première femme de Côme Ier.

e anchor che qui in corte da questi gioieleri fuse tenuto per bonisimo diamante, nientedimeno, per non aver may inteso che a V. Ecc–a le sia paruto ne bene ne malo, non ho auto animo de far come era mio desiderio sempre alchuna gentilezza per V. Ecc–a per la aficione che io le tengo; per tanto la suplicho sia servita de farme intender per el conte Chlemente da Preda se M. Leonardo de Nobile presento da mia parte el detto anelo, solo per caverme un dubio; e per el Seg–r Chlemente mando a V. Ecc–a sey mostre de diaspro [1] che se trovano qua in Spagna che contentandole e che sia servita, liene mandero qualche pezi e anche le faro alguna opera per che tengo bon aparechio di lavorar e con facilita y con deseo che tengo de servirla mi fara anchora far con piu facilita, y con deseo de venirla a vedere e servirla en su terra prima che muoya, de bon cor a V. Ecc–a mi racomando e cosi fa M. Gianelo [2] el qual sta contento per eser reusito a onor del suo edeficio de subir l'aqua a Toledo.

De Madrid a 10 de Gienaio 1572. Di V. Ecc–a aficionato servitor.

JACOMO DE TREZZO.

N° 5

Archivio di Stato. Milano.

MILAN. 28 mai 1574. **A don Antonio de Guzman.**

Al Ill–mo et Ecc–mo Sr. Ill. Don Antonio de Gusman, marchese d'Ayamonte, del consiglio secreto di Sua M–ta, Governator del Stato di Milano et suo Cap–o generale in Milano, Sr. Nro Oss–mo.

Ill–mo et Ecc–mo Sr. Jacobo Trezo, scultore di Sua M–ta, alli giorni passati ci presento un memoriale che prima haveva sporto a V–ra Ecc–ia con un decreto d'ordine di quella fatto sotto li XXI di Novembre prossimo passato et firmato per il secretario Giuliano del quale insieme col detto memoriale ne segue il tenor : « Ill–mo et Ecc–mo Sig–r, Havendo alli giorni passati supplicato a V–ra Ecc–a l'humil–mo ser. Jacobo Trezo, scultore di Sua M–ta, dasesse ordine al thesorer general lo facesse pagare dalla pensione che tiene in camera, V–ra Ecc–a comisse al magistrato che li espedisse il mandato accio fusse pagato, qual magistrato l'ha fatto, facendo pero mentione in esso che servasse l'ordine sopra le pensioni fatto, qual e, come si crede, non si debbia pagare pensione alcuna, per il che e sforzato si correre da Sua Ecc–a humilmente supplicandola voglia mandar di novo al detto magistrato che faccia il supple-

1. *Id est*, de jaspe.
2. Gianello della Torre.

mento sia pagato non obstante l'ordine che nonsi paghino pensione, et qual si voglia altro ordine in contrario, e cosi spera decretare a XXI di Novembre 1573. Il magistrato ordinario dica il suo parere. Signata Julianus ». La continentia del qual vista, et considerata et per esequire quanto ella ci comanda per esso memoriale et decreto, le dicemo che circa il sudetto pagamento ostano li ordini di Sua M-ta, quali disponeno che non si paghi pensione alcuna se prima non a compito alla sustentatione del Stato, tutta volta essendo il supplicante persona bene merita et grata a Sua M-ta, V-ra Ecc-a puo in cio usare della sua autorita alla quale si remettiamo, et del tutto la ci comandara. Con questo fine, basciandoli l'ill-ma mano, restaremo in pregare Nostro Sr. Dio doni a V-ra Ecc-a ogni contento.

Di Milano il di XXVIII Maggio MDLXXIIII. De V-ra Ecc-a ill-mi servitori il presid. e maestri delle reg. duc. entrate ord. del Stato di Milano.

LAELIUS JUDICIA [1].

N° 6

Archivio di Stato. Firenze. Mediceo, 680.

MADRID. 26 décembre 1575. **Au duc Côme I de Médicis.**

Ser-mo e poderoso Gran Duca, Perche io so che V. A-a fu sempre amica de gioye, aqui e un diamante per lavorar che e neto et de aqua in tuta perfecion e se comprera un bon precio, che Albero Mendez sta coste [2] ne potra dar raguaglio, per che lo volse conprar e dava ventisey milia duchati; io mando a V. A-a duy plonbi per masta [3] che no corer (*sic*) l'uno come e il diamante et l'altro tavola come possa reusire volendolo far tavola, anchora che la openion de le piu sariano de lasciarlo nel talio con sta facion de pera a facete per portarlo al colo; el peso V-ra Alteza lo potra veder con pesar el pionbo che su giusto, e s'el pionbo pesa tre, el diamante pesa uno; se V. A-a le andera gusto de averlo, io me adoperaro in farle avere a bon merchato e anchora con comodita de tempo quando non volese pagarlo de contante. Io manday per l'inbasciator de Nobile uno anelo con un zafir con le arme de V. A-a, e de la Gran Duchesa, e non ho may auto nova nessuna, che me da da pensar che l'inbasciator le presentase per sua parte e non per mia, e de questo ne scrivo piu al longo al Grazino et de alchune altre cose

1. En marge : A 2 d Julio 71. Que obstan las ordenes.
2. *Sic* pour : in questa corte?
3. *Sic* pour : mostra.

che mi resto a pagare V. A–a, che se lo recordera che intendendo che V. Alteza lo sapia se no me vora poy eser debitore, me tenero per sati fatto. Qui in Spagnia si trova de bellissimi diaspri e per un Aschanio che era qui secretario del Rinachini ne manday a V. A–a diverse mostre con oferirme che se si contentava che li facesse qualche opere che l'avro fate et cosi dicho adesso, et se il corere non se parte ogi, io li ne daro alchuni pezi per mostrarveli, et quanto a la grandeza se ne trova sino a un palmo e mezo; e sapendo io de farle servicio in far qualche opera lo faro, per che io tengo aparechio bono de oficiali e lasciaro ogni cosa, et averia cominciato a far qualche cosa ma non so quelo che piu le andate per fantasia, o vaso per bever, o per sol per bel vedere, e cosi suplicho V. A–a farmi favor di farmilo intender, per che in ogni modo volio farle qualche opera de mia mane prima che mori. Io tengo una medalia de Otone imperator, de metal corinto [1] de rasonabel grandeza e la testa rasonabelmente conservata, el reverso no tanto che e una figura asentata con letere che dicono : *Salus Augustus* [2] e per che intengo che no se ne trovate in sino adeso, in caso che V. A–a non ne tenga, io liela mandero. La Beta fiorentina sta anchor viva e tutavia in mia casa, e prega de contino a Dio per V–ra Alt–a, ela tiene un suo filiolo del qual scrivo al Grazino le volia racomandar a V. A–a con suplicharli alchuno intertenimento per el vito et cosi io lo racomando a V. A–a. Io sto bene et vo formando due opere per Su Mag–ta che son due custodie l'una per el Santo Sacramento, tuto de jaspes guarnita de oro e argiento con molta smeraldi, sera opera de valor de 50 milia duchati, l'altra e una custodia de una reliquia de Santo Laurencio pur de jaspes et cristalo e oro, et di piu una portapas con una istoria de cameo trovato qui in Spagnia, che pare agata; ho voluto dar ragualio a V. A–a per che so che le daro contento e con questo facio fine, pregando Dio de ogni sua felicita e augumento di stato. Da Madrid a 26 Decembre de 1575. Di V. A–a su menor creado.

Jacomo da Trezo.

N° 7

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 28 janvier 1581. **A Juan de Herrera.**

Ill–e Señor, Yo creo que mi carta llegase toto posta en alguna mala congioncion de strella, o mala planeta, o Vm envolto con Saturno, e il tuto causa el tomar enojo lo que se diceva de su ser-

1. *Id est*, de bronze.
2. *Sic.*

vidor y amigo pillar per burla, y por eso no quiero responder a sua carta ma tornarla perque se que no parecera tan fio [1] el demonio como se pinta, y se pur se allara algun error de pluma incolparse a la buena y verdadedera amistad que se permita alguna volta estas licencias; or vamos adelante. Yo queria, Senor Herrera, ẽser con Vm porque en la obra del retablo ay muchas cosas que es menester remediar que emportano que non lo azendo sera mucho daño a la obra. La prima es necesario que se visite en todas partes y ver lo que sta hecho y specialmente en Milan y todo a de ser con gran secreto y que se elegia persona a proposito como yo la señalare quando esto se efetuara, que queria que fuse con brevedad. Conviene que de las figuras de metal que aqui se agan los modeles como sta nel concierto, porque sean estas estatuas de Santos y no de los Gientiles. Y quando se diese orden que todo la obra de metal se yziese aqui, creo que se acertaria y en la perfecion de la obra y con mucho men gasto y con mas brevedad, como todo dechlarare quando se enpece a querer dar en esto algun orden, que todo sera menester d'aqui adelante de los dineros que se an derandando [2], me parece sera bien que ningun dinero venga en nostra mano sino deputar persona a esto e sito [3] en todas partes.

Tanbien son de parecer que por provecho de la obra sera necesario que Ponpeo aga a parte su obra que es tanta que no se si no se le da ayuda si podra cavar [4] a tiempo. Ha mucho tenpo que tenia un animo de escrevire sopra desta materia, ma por la enfermedad de Su Mag–d y de Vm me a detenido asta ora, que me pare que non se deva mas dilatar y que todo lo que escrivo que convien que se aga y dechlarare como es necesariysimo y que non lo facendo no se podra cavar la obra a su tiempo; ya se aguardo la respuesta, y se a Vm le parecera que yo venga, me lo avisera aunque are falta a mi obra, que no queria. Con el Seg. Velasco he descurido alguna cosa desto que scrivo, y le parece muy bien y que se ponga todo por obra, ma que seria de paser [5] que pues Su Mag–d se dize que en breve vendra, que se aguardase por tratarne con el Re proprio i que solo esto se podria azer aora de visitar las obras. Vm con su bon parecer y juycio vaya descoriendo lo que mejor le pareciere con azerme mercede darme respuesta que me levara la ocasion de quejarme y a Vm d'enojarse, y Nostro Señor Dio le de todo el contiento que conviene y desea. De Madrid a 28 de Henero de 1581 años.

De Vm su muy devoto servitor.

JACOMO DA TREZO.

1. *Sic* pour : feo.
2. Demandado.
3. A esto proposito.
4. Acabar.
5. Parecer.

N° 8

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 13 mars 1581. **A Juan de Herrera.**

Ill–mó Señor, Recevi la carta de Vm de 5 desto, de Portalegre, e aunque me despiace de enportunarve, porque veramente, Seg–r Herrera, yo entiendo que per me azer merce e perche la obra no cese, Vm no deve perder ocasion de enportunar a Su Mag–d, e piacesi a Dio, que aqui hase tanto calor. Io cada dia voy da Yvar [1], y el se excusa que estos señores no se jontan, y el sabado que fu antes de ayer me dize que procuraria de que oy se tratase del negocio, ma, por dir la verdad, le tengo poca sperança, de que me tengo tanta pena que non lo podria escrevir; y lo que mas siento que alguno de nosotros tres pareceme que poco se le da; si yo fuse con Vm le diria mas. Semo en este termino que no tenemos [2]..., al men Batista e yo, y queriamos poder dar algun dineros a los oficial questan a la cantera y llevar una parte dellos por l'Escurial, ma no se puede aser nada por falta de dineros, y la jente que travajan en me casa, ago conte un capitan que no puede dar la paga a los soldados, vale a entertenendo con un real o con dos, o con darle algunas vezes da comer y ase he hecho yo, ma le prometo que no puedo andar mas adelante, y aora que se enpeza acavar las niguias [3] e que arañ en que entender, temo que me an de dejar todos, y desconcertado se torna pues travajos a tomar en ordenanza, y l'omo perde el coraje por forza come escrivi per l'otra carta, que porque la obra no cese al meno que se dea orden per el gasto de cada semana en mia casa, que Vm save que estos jaspes son tan duros que es menester que tenga muchos peones, que panjado [4] los ladrillos cavate la obra nel tempo que yo voro, y perdoname per l'amor de Dio si io lo enportuno, porque no se a che me deba neone [5] sino a Vm come bon amigo y capo desta obra. La certificacion que Vm me mando del grafier per añadir daño sobre otro se desperde luego entre mis manos, ne la jamas podido allar; Vm me la raconte sienpre de que tenga otra per el primer correo si es posible, y Nostro Señor le dea todo el descanso que desea. De Madrid a 13 de Marzo de 1581.

De Vm su servidor

JACOMO DA TREZO.

1. Juan de Ybarra, secrétaire du Roi.
2. Ici manque un mot, *dinero*. sans doute.
3. Les niches où l'on devait placer les statues.
4. *Sic:* han dejado?
5. *Sic:* volver? C'est-à-dire : à qui je dois recourir.

Note du secrétaire : En esto conviene mucho se de orden con brevedad por el daño que se haze en la obra con la dilacion; que assi lo manda Su Mag–d.

N° 9

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 21 avril-7 mai 1582. **Au Roi.**

S. C. R. M. Por que entiendo que la obra de la custodia dentro del año que viene stara del todo acavada, e porque conforme al concierto hecho con V. Mag–d es que asta que el retablo no stea acavado no se avara de pagar cosa alguna y esto torneria a mi daño, y poco me avia provechado mi diligencia a sperar la merce quando tenga la candela en la mano, que non aure menester, ma por que pueda perseverar como asta ora con diligencia e cuydado de acavar presto, por tanto suplique V. M–a que non ostante el concierto hecho, sea servido mandar que acavado la custodia a contento de V. M–a que io sea pagado como spero ne la chlemencia de V. M–a. Supliquo tambien que los cinquenta ducados que de orden de V. M–a per mio entretenimiento se me dan cada mes, que se entienden del prencipio que se enpeço la obra, que son 32 meses con dos que enportan 1600 ducados, que a V. M–a andando a cuenta de la obra poco emporte mala merce, que por mi sera muy grande que V. M–a sea la propia consulta desta merce. Del retablo como llega el esmeril de Lisbona, e dado tal orden con l'artificio del molino, que se no sera cavado l'año que viene, poco ne faltara en quanto a lo que toca al giaspes. Y en la obra de metal entiendo que non se falta de diligencia e soy de parecer que se dea mas priscia a las basas y capiteles que a las figuras que de todo tienpo se podran poner en obra, mas las basas y capiteles an de andar con el retablo conforme se anderan asentando los jaspes, y Nostro Señor Dio sea con V. Mag–ta.

De Madrid, a 21 de Abril de 1582. Di V. Mag. minimo criado.

JACOMO DA TREZO.

Note du secrétaire : Su M. manda se mire en esto lo que convendra y con Herrera si no fuere partido, y se avise lo que parescera.

VII de Mayo 1582.

N° 10

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 27 décembre 1582. **A Juan de Ybarra.**

Ill–e Señor, Dio dea a Vm muy buena salida de Pasqua. Vm me ara señalada merce de mandar a entregar a Giulio Miserone la guarnicion del relicario porque quiero ver lo que le falta acavar por dar ordine que luego se enpece, porque Su Mag. quando venga lo alle acavado, que se que recevira gran contento y asi le entregara toda las piedras y el vaso de lapis lazuli, que todo sera ben dado. Sera menester que Vm tome travajo de allarse col guardajoya porque dea recado luego de oro y plata. He tenido carta de Jeronimo Miserone de 26 de Novembre que se andara provedendo los deneros por el esmeril, dove ago la cuenta que non podra llegar prima que el mes de Agosto por esta dilacion. Yo hecha la cuenta del esmeril que tengo tra qui y el Eschurial, non tengo mas que por todo el mes de Abril de 1583, y porque no cese la obra me olgare de ablar con Vm porque se de orden que me venga de Milano por la via de Genova, aunque costera por lo meno quatro tanto.

De casa, a 27 de Dezembre de 1582 años. Di Vm su cierto servidor.

JACOMO DA TREZO.

N° 11

Simancas. Obras y Bosques. Aranjuez, leg. 5.

MADRID. 30 janvier 1583. **A Juan de Ybarra.**

Ill–e Señor, Mando a Vm el proceso de Juan Ruyz; Vm ne podra tratar con los de la camara y con mas brevedad posible por el respeto que dese a Vm. Si Vm avra negociado con Baldesar Catanio, y que tenga la cedula, la podra dar a Giulio [1] porque mañana se pueda con l'ordinario a Jeronimo Miserone. Supliquo tambien, y esto emporta mas que todo, de escrivir a Milan que todas las basas y capiteles, que son vasiadas o reparadas o por reparar, que luego se entreguen y se enbien con la primera comoditad de galeras, porque este año se a de asentar mucha obra questa hecha, y aria gran falta que si se dejase por las basas y capiteles. Y por eso es bien que se embian, aunque no sean repa-

1. Giulio Miserone.

radas y se seran vaziadas mas delgadas, come se le escrito, se repareran mas presto y con meno de la mitad que costan estos y seran bien hechos porque son bonos oficiales y muy pratecos. Vm le escrivera muy encarecidamente la brevedad como se que lo savra hazer. Yo queria poder venir a besar las manos de Vm porque ay sienpre cosas de tratar apartenente al servicio de Su Mag-d ma non me atrevo por no tornar a caer come muchos. Nostro Señor sea con Vm. Da casa, oy, 30 Henero 1583.

Di Vm su servidor.

JACOMO DA TREZO.

N° 12

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 11 septembre 1584. **Au Roi.**

S. C. R. M. Fray Anton[1] me importuna cada dia por el friso ionico, por la prisa que ay, e tiene razon, ma yo no tengo colpa ma si bien Yvara, Juan de Herrera, Valencia[2], porque son dos años y medio que yo propuse que era bien que se empeçasen, y todos me furon contrarios y me mandorno que no yciese nada desto, y despues que V. M. torno de Portugal, ordeno que se yziesen los frisos de jaspes fino como era necesario, conforme a la traça del retablo, y como no avia esmeril por causa de la dilacion del proveder de aqui no se podido azer nada, sino del mes de Marzo aca, que es milagro lo que se a hecho, y se aze de tal maniera que al fin deste mes se podra enpeçar asentar el friso ionico, y por todo el mes que viene stara todo acabado y Luys Urtado[3] podra dar a V. M. relacion dello, que oy estado aqui y a visto todo lo que se aze y la diligencia straordinaria, y pluguese a Dios que todos los ministros de V. M. que son sobra esta obra yciesen asi bien su oficie como el, que andarian las cosas mejor que no anden, porque lo que toca a su parte, lo aze con tanta deligencia que mas no se puede azer asi en tener buena cuenta y asistir de continuo, asi el Domingo, en la paga, como en lo demas que sta a su cargo, y remediar a muchos inconvenientes que causarian daño a la obra y desservicio a V. M. En lo que toca a la obra, la custodia col favor de Dios en termino de cinco meses stara acavada. Del retablo el friso yonico, tengo meser trenta pie que le falta solo el darle lustro. Del friso corintio

1. Fray Antonio de Villacastin, maître de l'œuvre de l'Escorial.
2. Juan de Ybarra, Juan de Herrera et Juan de Valencia.
3. Luis Hurtado, surveillant des bâtiments, comme Juan de Valencia.

sta aserado y parejado mas de la mita y entretanto que l'uno y l'otro por el mes que viene poco le faltara. Lo que me desturba un poco es que aora en este fin que de cinco oficiales une se me ydo porque [1] el partido que le dava no se podia sustentar, y otro se me quiere yr tambien por la misma causa, y a estos ministros como Yvara por entender poco lo que conviene en esta opera no quiere asentir dar aventaja a ninguno, pensando en esto azer servicio a V. M. y aze grandisimo daño, y asi son todos los demas ministros y Valencia lo confiesa. Tengo un aprendiz aqui natural de Arganda que le mostrado l'oficio y arte mia, y sera de los bon oficial en esta arte que abia tenido, e ya son seys años que sta conmigo, y por ser mi criado non quieren consentir estos que se le de salario, y asi de nueve meses que a servido en l'obra que l'avia puesto a diez escudos al mes non l'an querido pagar. Otro oficial que yze venir de Milan, ermano de Julio, travajo siete meses y tampoco non l'an querido pagar, y destas semejantes cosas ay muchas, que por no dar fastidio a V. M. non l'e dicho, mas con esta ocasion de Luys Urtado a me parecido de avisarne a V. M. porque en esto dea l'ordine que sera servido, y el podra dar alguna cuenta desto. Que me parece que convenga esto que se pague el salario deste mi creado los nove meses que a servido, y a l'otro siete, que todo son 160 escudos, y que en lo demas que si es menester a los que merecen que travajan en esta obra, que conforme a su merecimiento pueda gratificarle, y pues que es a cuenta mia poco emporta a V. M. y sera a mi gran descargo, masime en esto fin desta obra. Y porque todos les salmos se acaven en Gloria, suplico V. M. me aga merced a cuenta de la obra de algun dineros, que estos cinquenta ducados al mes non me bastan por la mita, y Nostro Señor Dio sea siempre con V. M. Da Madrid, a 11 de Setiembre de 1584 años. Di V. Mag–d minimo creado.

JACOBO DA TREZO.

N° 13

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 30 novembre 1585. **Au Roi.**

S. C. R. M. No e scrito a V. M. aguardando a Juan de Herrera, que come sobra de algunos particulares de la obra de que io ne tenia escrito, V. M. me yzo responder que ne tratase con el, aora he venido y en lo que toca a las armas en lugar de la plata, que sea

1. Un mot passé : con.

de piedra le parece bien, y es de necessita que se aga, porque la plata como V. M. save luego se toma [1] y no parecera mas plata. Sobra del altar que se a hecho y acompaña a lo demas, Juan de Herrera sta con la costuma que aqui se usa que no se le aga guarnicion alguna, e yo soy nel parecer al contrario, ma come V. M. sera aqui en breve tiempo, le dire como convien que se a de azer con toda la polecia que sea posible y convien que se aga. Del suelo sobra las gradas, que es al llano del altar conforme al debujo, que me parece que stara bien que todas las colores de las piedras sean todas de un pezo [2] por mas brevedad y mas durable, pues que ay piedras a proposito, y esto avemos acordado que se aguarde asta que al molino aya agua por poder serar las piedras, porque se ara con menos costas de mas de la mita, y asi del tiempo, y entre tanto se dara orden a las piedras que stean aparajadas, porque avendo agua se ponga en obra; tanbien se andera pensando si avra otras envenciones mejores porque, como he dicho a V. M. muchas vezes, yo queria y es razon que qualquier cosa sea en toda perfecion. De la custodia no digo nada porque entiendo que a V. A. le aran escrito como sta cavada eceto de adorar algunas pieças, que por falta de oro non se a hecho, pero se aguarda de Sevilla de ora in ora, y tambien el platero que adora estado algunos dias malo; aora sta bueno. Solo le dire de la custodia que parece mi casa un jubileo de la jente que vengon, y non le puedo remediar, y cierto, Señor, prometo a V. M. que da al entendimiento y a los ojos contento mirable. La Imperatrice [3] la vista y muy despacio y resto muy contenta y el mismo el arcibispo de Toledo. De las armas come V. M. a de venir tan presto, no diro nada, solo que V. M. vedera hecha mas obra que non se ara imajinado, y cierto digo a V. M. que parece que me vaya creciendo força cada dia, che Nostro Señor Dio ne sea laudado. Aqui va un memorial de Ponpeo sobra su casa que me parece una teribel cosa, que aviendo V. M. dos vezes mandado que non le sea dado molestia, y con razon y justitia, y que pueda mas el favor de Don Antonio de Ledesma y Doña Leonor de Quinones su mujer que V. M. En esto V. M. a de considerar dos cosas: que Ponpeo es come si fuese aqui, porque stando a Milan es por el servicio de V. M., y la otra, considerar que esta casa estada labrada a costa de l'azienda de V. M. por las figuras de bronce que stava hechas y las que se an hechas aca, y averlas aora a mudar seria otro nuevo gasto y no poco, y peligro de ronperse, y tantas fadigas del pobre Ponpeo que todas se hecharian a perder por ser cosas de barro y gieso, que son travajos de muchos años. Y asi

1. S'oxyde et noircit.
2. Pedazo, sans doute.
3. L'impératrice Marie, veuve de Maximilien II.

suplico V. M. mande a los aposentadores que no dean mas molestia sobra desta, porque Ponpeo pueda con mayor sosiego perseverar en servir y acavar las obras de V. M., las quales ya van en bonos terminos. Santoyo, a los dias pasados, me escrevi que avendo V. M. entendido mis necesidades le ordeno que scrivese sobra esto al Secretario Yvar [1], y que yo cudiese a el y asi le dise que por provederme de las cosas necesarias de mi casa y acavar algunas cosas que faltavan al relicario por el muslo de San Lorenço, y a un vaso de lapis-lazuli que me era menester de quiñentos ducados, y asi me se proveyo solo de ducientos ducados, adonde suplico V. M. me manda proveder de otro ducientos, que con esto remediare y por mi e por la obra, que todo es por su real servicio, y come ha dicho a V. M. yo no quiero sino dar mi devido por V. M. el poco tiempo y mucho que Dio sera servido emplearlo por V. M., como he hecho asta ora, y aun con mas delegiencia y V. M. tanbien es tenido a provederme del Panem nostrum cotidianum; y Nostro Señor Dio sea sienpre con V. M. Da Madrid, a 30 de Noviembre de 1855.

De V. M. Su menor criado.

JACOBO DA TREZO.

N° 14

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 10 décembre 1585. **A Juan de Ybarra.**

... Por star enpedido de los pies da siete dias aca, non vengo da Vm y asi embio esto como he tenido carta oy de Jeronimo Miseron, como a mercado un pedazo grande de crestal que e costado trecientos y seys escudos de oro por las puertas de la custodia, es menester embiarle luego dineros; dise l'otro dia a Vm que de los diamantes que me avia mercado a Lisbona el ioleyasca (*sic*) que le queria embiar cien quilates. Y con los diamantes mandarli ducientos ducados y no a de aver en estas cosas dilaciones se si desea que Su Mag–d sea servida de ver acavada esta custodia...

JACOBO DA TREZO.

N° 15

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 1585 (?). **Au Roi.**

A conplir lo que es propuesto e promeso a V. M. son las armas que van sobre los entierros, qual se an hechos una bona parte con ayuda

1. Juan de Ybarra.

de los peones; aora es menester oficiales de quali tengo mi sobrino y Julio Miseron qual me a servido en toda la obra desta custodia; l'uno y l'otro son buenos oficiales por la edad que tienen, que Julio tiene 26 años, y mi sobrino tiene 22, que ambos sirven de buena gana a V. M., aunque sus padres los querian mas apreso de si. Yo queria que pues que se descoperto tantos jaspes y calcidonias otras muchas y diversas piedras fines, que uviese quien las supiesse labrar y conviene que una provincia como esta ne sia de oñi arte oficio tanto mas l'arte mia tan prencipal y tenida en tanto por todas las partes del mondo y con razon, y si como V. M. dejara tanta memoria que seria longo dezir y asi a de dejar memoria a questa provincia copiosa de artes y masime desta tan rara y principal; yo asta qui he servido en lo que e podido, y no dejado mal prencipio de V. M–a y a utilita d'esto tan prencepal regno. Por tanto suplico a V. M–a sea servido mandar recevir en su real servicio a este mi sobrino, que tiene el mio propio nome e a Julio Miserone, les quales pues asta qui an servido tan bien, arano aun mejor y V. M–a recevera gran servicio, que sus obras se acavaran mas presto y con menos costa, y del partido se contentaran de lo que V. M. sera servido, y yo lo recevire por señalada merced, porque me sera gran descanso en esta obra de las armas. De V. M–a menor creado.

JACOBO DA TREZO.

N° 16

Simarcas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 1585 (?). **Au Roi.**

Señor, La orden que quero dar y luego porque se acave las armas, aunque sean de mucho mas travajo y tienpo que no estado en la custodia, es que los leones y agulas que todo van de jaspes, y son en todo las dos armas seys leones y seys aguilas, de los quales tengo hecho los padrones de cera como an d'estar con l'agula grande y de todo los follajes con los dragones, y tengo conpartido que los leones y agulas que van en l'escudo de l'arma del Emperador de mandarle a Milan a un ermano de Julio Miseron, que por star casado y con yjo non lo ago venir y es estado mio criado tanbien. A Clemente [1] y a su sobrino le quero dar los dos leones de las armas de V. M., concertado que me lo dean acavado dentro de un año, con las condiciones que tengo hecho con mi sobrino e

1. Clemente Birago.

Giulio de l'agula grande. Las dos aguilas de la misma arma las doy a otro oficial que tengo en casa muchos años. Los dos escudos de las armas de Tirol y Flandres que es un agula colorada y un leon prieto, estos los quiero azer yo mismo y ya los tengo enpeçado. El leon que andera sobre el cimer de las armas de Su Mag–d de jaspe morado, entretanto que mi sobrino y Julio acaven l'aguila grande, lo are desbastar, y acavada l'aguila los dos me acavaran el leon porque todo sea acavado a tiempo. La orden que tengo traçada es que mi jente se paguen cada quatro semanas y la paga sea las fiestas despues de comer porque aze gran daño a la obra el perder cada sabado mas de quatro oras. Y es menester y de necesidad de dar porque se acave las obras como tengo hecho en la custodia y a costa mia asta ora con dir : se mi days esto acavado en tanto tienpo, os donare tanto, y con doze ducados al mes se ara todo y provecharia tra esmeril y de obra que se ara davantaja mas de cien ducados cada mes. Y esto de la paga no a de aver falta, de otra manera toda la orden no provechan. Y todo este deseo que se aga porque queria mentre Dio e servido darme vida acavar estas armas porque no se perda lo que sta hecho y gastado asta ora. Y sobre todo es menester darme a mi algun contento con socorrerme porque pueda cavar de pagar mis deudos, que los mil y quiñentos ducados que V. M. me a hecho merced no son bastante, y el socoro sera a cuenta de las armas.

JACOBO DA TREZO.

N° 17

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 15 janvier 1586. **A Ybarra.**

Que se escriva al governator de Milan que reciva todas las obras que Jeronimo Miseron le conseñare, y las embia luego a Genova a l'embasiador, porque con las primeras ocasionas las embia a España. Que se escriva a Pompeo que non perda tiempo en far adorar los apostoles chicos, que aqui se aran con mas brevedad y con menos costo. Y me parece aun que asta qui he procurado que se le dea dinero a conto de las obras, aora soy de contrario parecer, porque quanto mas se le dara, se delatara tanto piu las obras, y se lo que digo. Que Jeronimo Miseron se le embie por este primer ordinario los noventa escudos que a pagado por treinta libre de lapis-lazuli que todos estan seradas en tablillas que es grande avantaja, y por lo que entiendo valen mas de trecientos ducados y pareceme que sera bien que se le provea de docientos ducados por pagar

esto y por otro que are menester porque en la corona del Emperator andera mucho lapis-lazuli. Que es menester luego embiar en Aracena por jaspes colorado por ciertos conpartimentos que van a las ocho puertas, las dos puertas del altar mayor, y las seys por los oratorios, y esto es menester embiar luego luego; se le podra proveder de quinientos reales y quiero enbiar a Quadrado que estado alla dos vezes. Que Nojal [1] quiere que se aga l'obrador mas grande por dorar y creo sea forçoso azello por dorar estas figuras grandes y queria pues que son en España se yziesen venir con gran brevedad, que se fuse posible que sea que se adorasen prima que llegase el calor.

(Suit une lettre où Jacopo réclame de l'argent.)

... Yo tomado Antonio Fasol porque me ayude en estas obras de las armas, que es muy al proposito; yo le ordenado a siete real al dia y ne merece mas de diez, ma no me sirve por interes...

N° 18

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. Novembre 1587. **Au Roi.**

Señor, La obra de la custodia quando se azia parecia a todo el mondo que fuese imposibile el poderla acavar e mayormente a los que mas entendian en considerar la gran dificulta que ay en labrar estas piedras finas y durissimas; y quando poy se vista como aora sta y la gran magesta que raprasenta, parece piu presto obra divina que umana, y demas visto con quanta brevedad y poca costa se a hecha, que dove por la cuenta y giusta andava mas de cien años y con gasto de mas de un millon y medio de oro, se a hecha en seys años, y solo con el gasto como se visto no llega a 80 M ducados; dove a todo a perecido que no aya azienda con que reconpensarme, ma quanto se a salido todo al reves es bien acallarlo; ma bendito sea el Santo Pastor [2] de aora, que a un alvañil por aver allado una envencion de mudarse una piramida in Roma da una parte a otra con obra de pocos dias le ha hecho merced de 3 M ducados de renta con titolo de conde; y la envencion no es cosa nueva, pues que esta piramida se trujo de Hegipto. Y al pobre Trezo con esta tan rara y nueva envencion y con siete años continuos de travajo y sienpre ocupado en esta obra, y no era menester meno con averseme hecho merced tra dineros por entertenimento y ayuda de costa en todo este tiempo, y la merced que

1. Rodrigo Hinojal, le doreur.
2. Le pape Sixte-Quint.

se me aze que aun no la tengo, que todo llegara a 18 M ducados — y con parecer a los ministros de V. M-a que esta merced sea de mucho mas valor que no merezco, por lo que tengo hecho como V. M–a podra ver a un traslado que con esta va de una escritura que an querido que el relicario hecho por el muslo de San Lorenço entra en esta merced, y jontamente el servicio de mi casa que ya es nueve años que sta ocupada en servicio desta obra dove soy forçado de aver hecho una cuenta de lo recevido da V. M–a y lo que e gastado en su real servicio despues que esta obra se empeço asta ora — y V. M. vera quan poca consideracion a tenido el secretario Yvara, como vedera que en lugar de merced me quita el poder pedir merced y el no poder servir a V. M. que se que todo contra el voler y volonta de V. M–ta. Y visto mi justa peticion y la cuenta y leyda la escritura que no he querido otorgar por ser contra su real servicio, la suplico sea servida dar el remedio que merece mi longa y fidel servitu como spero da su real chlemencia. Suplico V. M. si es servido dello que este memorial no se remita a Ybara.

El relicario que tengo hecho por Su Mag–d por el muslo de San Lorenço montera de costa...... D–s.	6.000
Y por gasto que tengo hecho y buscar esmeril y jaspes en 15 anos con Ortuna de Bachio, un biscayno, y Guzman y a otros muchos dove se a alliado por poder azer la custodia...................... D–s.	850
Y por 29 caminos hechos de Madrid al Escorial en ochos años por cuenta del retablo y del edeficio del molino, se pone solo el gasto a 16 ducados por camino que mucho mas e gastado.................. D–s.	464
Y por socorer los oficiales y peones pobres que an travajado en la obra de la custodia y travajan todavia en ocho años a 30 ducados al año, que mucho mas e gastado .... D–s.	240
De la obra de la custodia solo el travajo de la persona y mano, quand no me se quiere contar mas que a Pelegrino[1] y a Federico Zucar[2], se va en siete años a dos mil ducados al año, que mucho mas merecia por ser mi arte de mucha mas calidad que la pintura como por las obras se ve .... D–s.	14.000
Tengo ocupada mi casa nueve años que por lo meno que se puede poner es 300 ducados al año que solo l'agua a provechado tanto .... D–s.	4.500
D–s.	26.054

1. Peregrino Tibaldi.
2. Federigo Zucchero.

Su Mag–ta a de aver 28.656 reales que me yzo merced por cavar de pagar mis deudos l'año 1578 y por quenta del relicario por el muslo de San Lorenço me manda dar en dos vezes da Santoyo 9 M reales que todo suma..............................	D–s.	3.423 R.3
Y por quenta de la custodia 6.250 d–s como se ve por la cuenta de Luys Urtado conputado los cinquenta ducados al mes que se me an dado de entertenimento	D–s.	6.250
La merced que se me aze aora de 500 ducados de renta por mi y eredero y sucesor vale........	D–s.	7.000
Y mas mil y quinientos ducados en una vez por pagar mis deudas..........................	D–s.	1.500
	D–s.	18.173

Como se vede a esta cuenta, no solo non me se haze merced de la envencion de la custodia, ma no se me paga mi travajo poy que resto avere siete mil y ocho ciento y ochenta y un ducados, computado la casa que de razon se me deve pues que no me se pagar un travajo por no recevir daño en dos parte.

Au revers de ce mémoire on lit :

Al Rey Nuestro Señor En man propria

de la main de Jacopo da Trezzo. On a rajouté une note d'une autre main :

Su Mag–ad me a mandado que embie estos papeles a V. M. y que no sepa Jacobo que estan en poder de Vm y que sera bien que se vea lo que sera para hazer para consolalle y contentalle si fuere posible. De S. Lorenço a 3 de Nobiembre 1587.

Cette note est sans doute adressée à Ybarra; Jacopo, comme on l'a vu, demandait qu'on ne lui communiquât point sa supplique.

N° 19

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. S. d. **Au Roi.**

Jacobo da Trezo digo que por mia carta avra visto e inteso en que bon termino anda todas las obras de las armas y figuras cerca l'aver dorado y salido fuera de peligro, que no e stado poco, y como por no allar que me ayude en lo que mas me enporta, es menester que me apareje a travajar mas que nunca, que todo me sera facile per conplir lo prometido, y dar contento a V. M–a, que por todo l'año que viene daro acavada y asentada las armas, aunque sera

de mas travajo que la custodia, y lo are con que V. M–a me dea animo y sera que mande y davera que todo lo que fuere menester por esta obra si de dinero como de otras cosas, y prencipalmente de esmeril, que mas enporta, que non ne tengo sino por este mes y no por mi culpa, y en lo que enporta es todo como digo que ansi se me de animo con provederme de dineros a cuenta de las armas, e no sea tenido en meno valor de los pintores. Son tres años que tengo en pecado las armas, que fu un año antes que se acavase la custodia, y de continuo me soy ocupado en azer los patrones de cera apartenente a las dichas obras, y jontamente labrar los jaspes; y en estos tres años, a quenta de la dicha obra, no se me a dado cosa alguna, y con todo esto no solamente tengo hecho lo que umanamente se puede, ma aun lo inposibele, solo por acavar en mis dias y dar este contento a V. M–a. Lo que tengo menester por aora por pagar alguna restilla de deuda y por el gasto forçoso, y socorer tanbien a esta mi jente que travajan en la obra, que soy forçado de entertenellos, porque el partido ordinario que tienen no es bastante por el gasto que tienen de mujer y yjos, y con esto io me remediare con mil y quinientos ducados, y no terne cada dia de andar por dineros prestados, y a ellos los favorecere y les dare animo y es menester azello. Y tanbien como a un año y medio que supleque a V. M–a por esta pobre mi jente de oficial e peones que stuvieron conmigo en San Lor–ço a poner la custodia y travajar ne los jaspes y moldura de las dos portas de los lados del altar, y quando falto l'agua del molino casi todos se enfermorno y patirno mucho, que es razon que se le de alguna ayuda de costa, y desto ne tratado col secretario Ybara, que con ciento y cinquanta ducados le are star contentos y me a prometido de negociarlo con V. M. por parerle cosa giusta, y todos estos sono aora da 28 tra oficiales y peones. Por tanto suplico V. M–a por su real servicio de remediarme y con brevedad, que me dara animo e calor que a los mejos[1] todo es menester, y Nostro Señor Dio sia sienpre con V. M–a.

En marge : Que se le den quinientos dicados a quenta desta obra de las armas.

Nº 20

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. S. d. **A Juan de Ybarra.**

Por el billete que enbie a Vm veo por la respuesta Vm desea que se acave las obras y se dea contento a Su Mag–d como es razon. Lo

1. Mejores.

que es menester por el relicario de oro y plata, como dije a Vm por lo meno seyciento ducado, y porque se acave dentro de un año como prometi yeri a Su Mag–d, es menester poner muchos oficiales, que sera mester [1] cada dia dineros, que se provea tanbien por pagar la jente lo que Vm le parecera. Es menester pagar los trecientos ducados de la casa que he comprada que no se podra azer di meno. Y todo esto no comporta dilacion asi que le suplico dar ordene al todo; io no able ayer quando le porte el relicario, por aver Vm tomado a su cargo todo esto. Y porque Vm sepa mi condicion que los quinientos ducados que Su Mag–d me mando pagar a esto Junio pasado todos lo espendi en los crestales que e mandado azer en Milan por este relicario, que son 38 pieças con la cupola de ariva, y en acavar aqui lo que faltava en esto que sta fornito y lo tiene el Rey y non son bastante, dove se ve que lo que se me da por mi lo torno a spender luego por Su Mag–d.

JACOBO DA TREZO.

N° 21

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. S. d. **Au Roi.**

S. C. R. M. El retablo aunque se a acavado col favor de Dio convien que siempre aya algunos oficiales que asista en esta fabrica por lo que se ofreciere cada dia, y a esto me parece que Juan Ant–o Maroja sera al proposito mas que qualquier otro oficial, por ser mas pratico de las canteras, por ser stado en todas y a sacado todos los jaspes que a sido menester por esta obra asi de la cantera de Spejo [2] como de la de Granada, y siempre a dado buena cuenta de si; pareceme que se le podra señalar algun partido para que siempre stea aparejado a lo que se ofreciere, e con azelle aora algun buen ayuda de costa por siete años que a travajado en esta obra y nunque a tenido ningun destajo sino su simple jornal. A Pedro Castel qual despues que falto su ermano a siempre tenido a cargo en azer labrar las cossas del retablo y con buena diligiencia y cuydado, el queria yr a su tierra a vever con su mujer, es razon que se tenga consideracion a su servicio y trabajo con azerle la merced que Su Mag–d sera servido. A Pedro Belan asentador que sienpre a servido a l'ayuda del asiento de la obra del retablo, y como es tan buen oficial en la obra l'a siempre mostrado, y en todo este tienpo non a recevido sino su simple jornal, y por aver hecho tan

1. Menester.
2. Espejo.

bien merece particular merced y ayda de costa. A los oficiales que an venido de Italia pues que an travajado tan bien y conplido y asistido sienpre asta el averse acavado la obra, y aora porque posano yr a su tierra merecen que se le dea l'ayuda de costa por el gasto del camino, y todos rogaran a Dios por V. M.

N° 22

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. S. d. **Au Roi.**

S. C. R. M.[1] La Beta Fiorentina que son 32 años que veve en casa de Jacobo da Trezo, y en todo este tiempo de las obras que se an hecho por V. M–a a tenido sienpre gran cuydado, si en eser siempre buena guardiana como en solecitar la jente, y mayormente en esta postrera obra de la custodia come buen sobrestante y en esto a provechado mucho mucho. Y asi suplica V. M. que atento a si longo servicio que por esta poca de vida que le queda sobra 74 años, le mande azer merced de algun entertenimento de lo que V. M–a sera servido y ela rogara siempre a Nostro Señor Dio por la salud y contento de V. M–a.

Aux lettres de Jacopo da Trezzo dont on vient de reproduire le texte, il faut ajouter celles qui ont déjà été publiées dans différents recueils et dont je vais donner ci-après une brève analyse :

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 4.

MADRID. 25 mai 1569. **A Martin de Gaztelu.**

Lettre publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 65; et dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, t. XII, p. CXCV, n. 846, par Rudolf Beer. Il est question des jaspes et autres pierres précieuses que l'on trouve en Espagne et qui peuvent servir à l'édification de San Lorenzo. Jacopo recommande au roi les services de Juan de Guzman.

1. Le billet semble être de la main de Jacopo da Trezzo. Le revers du feuillet porte les mots : Di Elisabeta Fiorentina.

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 17 novembre 1580. **A Juan de Herrera.**

Lettre publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 83, et dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen...*, t. XII, p. cxcviii, n. 8474. Jacopo réclame de l'argent pour poursuivre son œuvre; on parle d'envoyer Pompeo Leoni à Milan.

Simancas.

MADRID. 30 décembre 1581. **Au Roi.**

Lettre publiée par Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. Madrid, 1829, t. II, p. 374. Jacopo réclame de l'argent; l'œuvre du retable et de la *custodia* est fort avancée, on va se procurer des marbres et des jaspes à Aracena et à Mérida.

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 1581. **Au Roi.**

Lettre publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 85, et dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen...*, t. XII, p. cc, n. 8477. Jacopo rend compte de l'administration de son entreprise et de ses besoins d'argent. Il a 71 ans et sert, dit-il, le roi depuis trente et un ans.

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. S. d. **Au Roi.**

Lettre publiée dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, p. 86. Cette lettre est postérieure d'une année à la précédente : L'œuvre de Jacopo est terminée, il déclare qu'il est au service du roi depuis trente-deux ans. Il demande qu'on le paye de son travail, sans revendiquer sa part dans la compagnie qui a été formée en 1579 pour l'édification du grand retable; il abandonne ses droits à ce sujet à la Congrégation de San Lorenzo de l'Escurial. Enfin il recommande au roi son neveu Jacobo de Trezo et Julio Miseroni.

Documents relatifs au retable de San Lorenzo.

N° 23

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.
MADRID. 23 mai 1580.

Copia de la scriptura que otorgaron Jacome de Trezo, Pompeo Leoni y Baptista Comane de su compañia, para hazer el retablo y custodia del monasterio de S. Lorenço el Real.

En el nombre de Dios, Amen. Sepan quantas la presente escriptura de compañia vieren y oyeren, como en la v–a de Madrid adonde al presente esta y reside la corte y consejo real de Su Mag–d, a veynte y tres dias del mes de Março de mil e quinientos y ochenta años, en presencia de mi, el escrivano publico, y testigos ynfra escriptos parescieron presentes los señores Jacomo de Trenço y Pompeo Leoni, criados de Su Mag–d, y Baptista Comane estante al presente en esta corte e dixeron que todos tres juntamente e de man comun estan obligados a Su Mag–d y a la congregacion en su nombre, de que haran y labraran y asentaran y a su costa y officiales y gente ansi la escoltura como la arquitectura de bronze y grados y solado del retablo y deposito de los cuerpos reales del monesterio de San Lorenço el Real que Su Mag–d funda y dota y edifica cerca de la c–a del Escurial, como parece por la obligacion y contrato que sobre ello otorgaron por ante Francisco Escudero escrivano, su fecha en el sitio del dicho monesterio a tres dias de mes de Henero de mil e quinientos e setenta e nueve años, al qual se refieren, y es ansi que desde los dichos dias del dicho mes de Henero del dicho año de setenta y nueve que hizieron e otorgaron la dicha escriptura han estado y estan en la dicha compañia de conformedad, y porque al presente algunos dellos han de hazer ausencia desta dicha v–a por servicio y provecho de la dicha compañia, son convenidos y concertados en la manera siguiente :

Que cada qual dellos se a de encargar a poner su trabajo y industria de lo que tomaren a su cargo y gastar lo que fuere necesario para quenta e razon ansi en los oficiales y jente como en los materiales, pertrechos y otras cosas necessarias para la dicha obra, y hecha la quenta con Su Mag–d y con la dicha congregacion en su nombre, y tassada la obra, la ganancia e perdida que en ello ubiere se a de repartir entre los tres por yguales partes con las condiciones y modificaciones y declaraciones siguientes :

Primeramente, declaran que para la dicha obra tienen recevidos de Su-Magd y congregacion en su nombre veynte mill ducados, de los quales por acomodar al dicho Jacomo de Trenço se le prestaron treynta e nueve mill y seyscientos y quatro reales.

Declarase que les ha de pagar e restituyr a los señores Domingo e Vincencio Formes[1] o a otra su persona que tuviere poder para recevir de los dichos otorgantes, que ha de ser depositario e caxa del dinero desta compañia y para la dicha obra dentro de dos años primeros siguientes desde oy dia de la fecha desta escriptura.

Yten, declaran porque el dicho Pompeo Leoni ha recevido de los dichos veynte mill ducados cinquenta y quatro mill y novecientos y noventa e cinco reales para la dicha obra, parte dellos en España y parte dellos en Milan, y esta acordado que el aya de yr a Milan a las cosas de bronce y lo demas tocante a la dicha obra, quieren y consienten que dentro de quatro meses como uviere llegado a la dicha ciudad de Milan haga y abarigue la quenta de lo que ansi tubiere recevido y de lo que ubiere gastado en la dicha obra. La qual dicha quenta haga y abarigue el dicho Pompeo Leoni mismo, y en lo que fuere alcançado lo de y entregue luego a los dichos señores Vicencio y Domingo de Fornieles, o a sus agentes, o a la persona o personas que tubieron para ello poder de los dichos otorgantes, ansi desto como lo demas que de aqui adelante se le librare lo aya de entregar y entregue, como dicho es, para que de alli el dicho Pompeo lo vaya tomando el para lo que fuere necesario gastar para la dicha obra, y dellos el dicho Pompeo Leoni embie la quenta a los demas compañeros de seys en seys meses de como uviere llegado a Milan y dende en adelante, la qual quenta ha de ser ansi de materiales como de pertrechos y officiales y peones y cosas necessarias para la dicha obra.

Yten, ansimismo declaran que el dicho Juan Baptista Comane ha reçevido de los dichos veynte mill ducados cinquenta y tres mill y ochenta y siete reales y medio para en quenta de la dicha obra que esta a su cargo, y porque de presente ha de andar y yr a la cantera o canteras y otras partes donde fuere menester en estos reynos e fuera dellos por quenta de la dicha obra, que cada y quando se le pidiere la dicha quenta por qualquiera dellos dichos compañeros o de la persona que su poder ubiere, sea obligado a la dar y de lo que se lo alcançare aya de pagar e pague a la dicha compañia o a la obra diez dias cada mes, los quales aya de descontar y desquente de los treynta ducados que ha de haver cada mes, segun abaxo yra declarado.

Y ansimismo se declaran que porque de presente el dicho Pompeo

1. Fornieles.

Leoni ha de yr a Milan, como dicho es, y el dicho Baptista Comane a la cantera o canteras, han declarado que cada uno dellos haga de su parte en la dicha obra de retablo y deposito y lo demas que son obligados a hazer como en la dicha escriptura hecha en favor de Su Mag–d esta declarado, que es que el dicho Jacomo de Trenço tenga a su cargo de hazer y haga la dicha custodia que ha de ser toda por la parte de afuera de xaspe fino oriental y todo lo demas tocante a los dichos jaspes porque las obras que ha de ser de metal que son molduras y los doze apostolos y otras cosas tocantes a la dicha custodia de metal las aya de hazer e haga el dicho Pompeo.

Y ansi las quince figuras de bronce que estan declaradas en la escriptura de oblegacion hecha en favor de Su Mag–d que son para el dicho, retablo, y todas las basas y capiteles y molduras y otras cosas que han de ser de bronzes tocantes al dicho retablo es a cargo del dicho Pompeo Leoni.

Y ansimismo declaran que el dicho Juan Baptista Comane esta y tiene a su cargo que ha de hazer todo lo necessario para el dicho retablo ansi de jaspes como de marmol y otra qualquier suerte de jaspes enbotidos y de qualquier suerte de piedras, conforme a la traza que tiene de Su Mag–d.

Yten, declaran que no enbargante que en los dichos capitulos han declarado y especificado lo que es a cargo de hazer de cada uno dellos, que no por esso se quieran y sintir[1] que si acaso ubiera ausencia de persona de qualquiera dellos o indispusicion o causa legitima para no poder estar ni assistir en dicha obra, que el uno aya de ayudar al otro, cada uno en lo que el otro cada tuviere necessidad de ayuda, para que la dicha obra se acabe con mas brevedad y ellos puedan cumplir con Su Mag–d a lo que estan obligados, y ansimismo en acabando qualquiera dellos lo que es a su cargo, que luego ay de ayudar a los demas en lo que les faltare y tuvieren necessidad.

Yten, declaran que a los dineros recevidos para la dicha compañia consienten e tienen por bien que a cada uno de los dichos compañeros se les aya de dar e de treynta ducados en cada un mes dende el primero dia del mes de Henero passado deste presente año de la fecha desta escriptura...

Yten, declaran que como tiene dicho el dicho Pompeo Leoni ha de yr a Milan para hazer las estatuas de metal y lo demas que esta a su cargo, y el dicho Baptista Comane ha de yr a la canteria de Espejo o a otras qualesquier canterias, han ordenado que cada uno dellos aya de tener y tenga una persona que tenga quenta del gasto

1. *Sic* : impedir ?

que se hiziere en el comprar el metal y lo labrar, y en el jornal de officiales y peones y lo demas que sea necessario degastar.

. . . .

Yten dixeron y declararon que esta dicha obra se ha dado una diez y seyssena parte por una cedula suya al cavallero Leon Leoni, vezino de la ciudad de Milan, padre del dicho Pompeo Leoni, y otra diez y seyssena parte a Juan Antonio Maroja residente en Granada. Las quales dichas partes danse asi a perdida como a ganancia como ellos la tienen de la misma manera, y por la presente apruevan y ratifican las partes que les han dado de la dicha obra y si es necessario las dan de nuevo...

. . . .

Yten, declaran que el dicho Jacomo de Trenço ha dado a Su Mag–d un ostiario y otras cosas que ha dado a personas particulares, y los dichos Pompeo Leoni y Baptista Comane le han dado graciosamente docientos ducados de mas, de los quales dixeron que despues de acabada la dicha obra y hecha la quenta con Su Mag–d o congregacion en su nombre, viendo la ganancia que ubiere, ellos de su voluntad tendran cuydado de satisfazerle el susodicho ostiario conforme la voluntad suya y ganancia que Dios fuere servido de les dar...

. . . .

Y haviendoseme entregado el dicho requerimiento y escriptura que de suso se haze mencion, me pedio e requerio lo lea y notifique a la dicha Ana de Vega viuda... muger que dixo haver sido de Baptista Comane difunto en su persona, la qual dijo que ella es tutora e curadora de sus hijos e del dicho su marido proveyda del dicho cargo...

. . . .

N° 24

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 10 février 1581.

Apontamentos necesarios por bien acavar la obra del retablo con brevedad y la perfeccion que tan señalada obra requiere.

Prima, que se visita todas las obras, y specialmente la de Milan con toda diligencia, lo que sta hecho, y considerar conforme al concierto con Su Mag–d no ay sino dos años de termino, y a un capitulo ne la escritura a numero 21 que si por nuestra parte aya

negligiencia en la prosecucion y perfecion de la obra. que la congregacion en Nombre de Su Mag-d pueda elegir oficiales a cuesta nuestra y a los precios que se pudieren allar.

Y por esta causa es bien que se vea luego la decha obra, si de las figuras como basas y capiteles, y quando se vea lo que sta por azer sea mucho mas sin comparacion, es bien que desde luego se aga lo que se a de azer postrero, tomar ayuda o compartir las obras, porque es imposibile que Pompeyo y su padre sin otra ayuda pueden acavar estas obras en ochos años.

Y porque en un capitulo N-o 18 que en caso que fuese mas comodo por la obra de azer las figuras y otras cosas de metal fuera de España, se pueden azer. y fu solo por esta causa que parecio a todos que seria mas comodidad de oficiales y mas barato de metal — y considerado bien es todo la contrario — y en quanto a los oficiales ay poca diferenza, como por una memoria que el padre de Pompeyo enbio, y en quanto al metal ay tanbien poca diferenza con dar orden que venga a Lared[1] por la via de Flandres y creo que sera mas barato o al menos tanto como a Milan, por maniera que en los oficiales ni en metal es tanto asi com ansi (*sic*), es mucho mejor que lo que no sta hecho asta ora de metal se de orden que aqui se agan — la una de Su Mag-d y la congregacion veran las figuras en modelos, como sta ordenado que todos se agan aqui, y se podra quitar y añadir tanto que vengano a star en perfecion y a contento de Su Mag-d.

Y demas desto, que enporta mucho y no poco, que solo el traer estas obras de metal costara tanto que creo que sera poco meno de la mitad de la hechura del metal porque como son y de peso y de grandeza que es menester caros grandes hecho aposta, no podran andar de Milan a Gienova, porque no pode yr caros por aquel camino, es menester azer otro camino mucho mas largo, que prima que sean al Escurial costera un Peru, y tanbien core peligro por la mar come se vede cada dia; por manera que considerado todas estas cosas pareceme que todas las obras de metal se agan o en Madrid o en el Escurial.

Y en quanto a los dineros que no son en nostras manos por la obra. quando Su Mag-d aga tal provesion que no falte por los materiales y ofeciales de todo lo que ara menester en todas las partes donde se labrara por el dicho retablo, y que no falte cada semana per pagar la jente y gasto de materiales y que sten seguros como depositado, digo que sera mejor y se ara mas obras, porque pondremos todos los oficiales y jente que sera menester por la brevedad de cavar y conplir con Su Mag-d, y no sera menester en tal caso

1. Le port de Laredo, dans la province actuelle de Santander.

que los deneros sten en nuestras manos, no ternemo pelegro que los mercaderes nos[1] y se alcen como los Fornieles y Su Mag–d stara seguro que no se gastera dinero sino en su obra, eceto lo que aremos menester por nostro entertenimento per la comida asta cavada la obra con señalar a cada uno de nosotros tres conforme al ordenario gasto de cada uno, y esto sera a cuenta de la hechura que montera la obra, que es razon que el clerigo viva del altar.

Solo por parte nostra ay esto que ne podria portar daño y es que por conplir a tienpo con Su Mag–d avemos con algunos oficiales fuera de su salario prometido alguna parte de ganança de lo que avra en esta obra, y dandose aora esta orden y que por parte de Su Mag–d se pague todo el dinero, se perdera la sperança de ganança con dezir: saviendo Su Mag–d lo que se a gastado, con azernos alguna aventaja parecera che baste.

Pero a esto ay remedio atento que Su Mag–d no terna esto pensamento, ne seria giusto que se con nuestra industria y nueva envencion de enjenos acavamos en quatro años lo que otros no avian en venti, que venisemo a valer menos, y el remedio que Su Mag–d no mire ni a gasto ni a tenpo sino a la obra.

Y en quanto que Pompeo aga sus obras a parte, la causa es que con todo l'ayuda del mundo no podra conplir, y conpliendo yo e Baptista secondo el concierto, avemo d'esperar que l'otro acave, e yo morire prima, e are travajado en balde y Batista tanbien — Su Mag–d podra en esto despensar que Ponpeo aga su metal a parte y nosotros los jaspes — y en esto Su Mag–d no aventura nada, porque ja los 20 M. ducados sta saneado que sta hecha obra por mas de 30.

Y demas desto la condicion de Ponpeo es muy diferente da todos y los oficiales no se avenen bien con el y la obra patese.

Lo que me a movedo en azer estos apontamentos y avisos es por la obligacion que tengo a Su Mag–d y deseo que queria que esta obra se acavase presto.

El Rey aga y la congregacion lo que fuere servidos.

N° 25

Simancas, Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 11 février 1581.

Lo que Jacome de Trezo advierte cerca de la obra del retablo del mon–o de S–n Lor–o el Real declarandose en lo que apunto de

1. Ici manque un mot : roben ?

Joan de Herrera en la carta que le scrivio a 28 de Henero 1581 es lo siguiente :

. . . .

Y porque en un capitulo del dicho assiento se dize que queriendo les dichos maestros hazer las figuras del retablo y otras obras de metal fuera del reyno, por no hallar en el officiales ni materiales tan a proposito, lo puedan hazer, haviendo mostrado primero a Su Mag–d, o a quien ordenare, los modelos de las actitudines de las dichas figuras en forma pequeña para que en ellas se pueda quitar o añadir en lo que tocare a las actitudines lo que paresciere convenir para que se hagan a gusto de Su Mag–d, dize Jacome que conviene que estas figuras se hagan aqui para que se vean los modelos dellos y sean de la perfection necessaria para el lugar que han de servir y ser puestas — y que pues por la relacion que su padre de Pompeo ha embiado consta que en lo del metal y officiales ay poca diferencia de la comodidad que ay aqui a la de Italia, que seria necessario ordenar que lo que no sta hecho alla se haga aqui en Madrid o en el Escurial, donde se podran acrescentar los officiales que paresciere son menester, y que trayendose el metal que en España no se hallara de Flandes por la mar, entiende que saldra mas varato, o tanto como en Milan.

Y que haziendose aqui, esta obra, se escusa una grandissima costa que montara la trayda desde Milan, porque como las piecas son tan crescidas y pesadas, seran menester carros hechizos y que por la aspereza del camino que ay de Milan a Genova, estos no se pueden llevar y sera necessario hazer camino mas largo, y que antes que lleguen al Escurial, costera mas el porte que la hechura de toda la obra de metal, de mas del peligro que ay en la mar.

. . . .

En Madrid, a XI de Hebrero 1581.

N° 26

Madrid, Archivo de la Real Casa.

MADRID. 15 mai 1581.

La orden que Su Magestad manda se tenga y quede de aqui adelante en la prosecucion de la obra del retablo y custodia de la yglesia del monesterio de San Lorenço el Real que hazen Jacome de Trezo y Ponpeo Leoni sus escultores y Joan Bauptista Comane

y en la destribucion y paga del dinero que para ello se proveyese es la siguiente :

Los dichos maestros han de hechar de la diligencia que fuere posible para que la dicha obra se acave dentro del tienpo que estan obligados como dellos se confia, para lo qual an de travajar en ella y poner los officiales y gente que conviniere para que estando la obra de la yglesia del dicho monesterio tan adelante seria de mucho ynconviniento que la del dicho retablo se dilatasse.

Y como quiera que en el assiento que por mandado de Su Mag–d se tomo con los dichos Jacome de Trezo, Pompeo Leoni y Joan Baup–ta Comane esta declarada la orden que se avia de tener, entregarles el dinero necessario para la dicha obra, y las fianças que ellos avian de dar para seguridad del que resciviessen, por no hallarlas ellos de presente a satisfacion y por relevarlos Su Mag–d por agora desta obligacion, y para que la dicha suplicacion de los dichos maestros, ha tenido por bien y manda no probando ni alavando por ello ni lo demas aqui contenido y ordenado cosa al proposito del dicho assiento, antes quedando en su fuerza y vigor, que todo el dinero que fuere menester y se proveyese para los gastos que se huvieren de hazer en la dicha obra en esta villa de Madrid donde labran los dichos Jacome y Ponpeo, se pongan en el arca de tres llaves en que se acostumbra poner el dinero de las obras del Alcazar della para que este por quenta del pagador dellos.

Y para que en la distribucion del dicho dinero aya la buena quenta y razon que conviene, Joan de Valencia criado de Su Mag–d visitara cada dia una vez por lo menos y las vezes que mas pudiere y a las oras que este junta la gente de officiales y peones que travajaren en la dicha obra en cassa de los dichos Jacome y Pompeo, y hara las listas y copias dellos y se satisfara que no se ocupen en otra cosa si no es en lo tocante a la dicha obra, y por las dichas listas pagara el dicho pagador en mano propria a cada uno lo que se tuviere de haver en fin de cada semana en presencia y con yntervencion de Luis Hurtado, beedor de las obras del dicho Alcazar de Madrid, y del dicho Joan de Valencia, los quales daran fe dello y ansi firmaran las dichas listas los dichos maestros, cada uno lo que le tocare para su obra.

Todos los materiales, herramientas y otras cosas que se huvieren de comprar y hazer para la dicha obra y todo lo demas gastos annexos y concernientes a ella, se pagaran por la orden sobredicha, teniendo consideracion a que no se compre mas de lo necesario.

Demas de las listas y recaudos que se tomaran de los gastos y pagos que se hicieren en la forma sobredicha, en la dicha obra, a de haver un libro en que se assiente puntualmente el dinero que se librare para ella y asimismo el que se saca y convierte en la dicha

obra, y todas las partidas del dicho libro, las han de firmar los dichos Luis Hurtado y Joan de Valencia, y el dicho libro a de quedar en poder del dicho veedor, y los demas recaudos se entregaran al pagador para su quenta y descargo.

Todo el dinero que se huviere de gastar en la dicha obra se a de poner por quenta de la fabrica del monesterio de San Lorenzo el Real, y de lo que se consignare, librare y proveyere para ella y los recaudos de lo que assi se gastare, se tomaran en nombre del pagador della al qual Su Mag-d le mandara dar los despachos necessarios para que se le resciva y pase en quenta lo que en la dicha obra se distribuyere y gastare conforme a lo sobredicho, y todo ello se a de asentar a quenta de los dichos Jacome de Trezo, Ponpeo Leoni y Juan Bauptista Comane, para que, hecha la tasacion de toda la dicha obra, estando acavada conforme al dicho asiento, se les desquente en lo que montare y huvieren de haver.

El dicho Joan de Valencia a de tener buena correspondencia con los dichos maestros, y les comunicara y advertira de todas las cosas que se le ofrecieren y entendiere que convienen para el beneflicio y brevidad de la dicha obra para que se de en ello la orden que fuere necesaria, y como quiera que de su voluntad y del cuydado y diligencia con que la prosiguen ay mucha satisfacion, todavia el dicho Valencia toma cuydado de ver y entender si ay algun descuydo o floxedad en ello o otras cosas que requieran remediarse, y dara quenta dello parar que se provea lo que al servicio de Su Mag-d y continuacion de la dicha obra mas convenga.

Todo lo qual se guardara, cumplira y executara asi entretanto que Su Mag-d no mandare dar otra orden sobre ello, que esta es su voluntad. Fecha en Madrid, a quinze de Mayo de mill y quinientos y ochenta y una. S-o el que dibarajas (*si*) el doctor Don Ynigo de Cardenas, capataz.

N° 27

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 6 décembre 1581. **Au Roi.**

S. C. R. M. Jacome de Trezo y Ponpeo Leoni, criado de V. M-d y consortes, dizen que V. M-d les mando librar 20 M du-s para la obra del retablo de San Lorenço el Real, y para yrlo gastando como fuere necesario, lo pusieron en deposito en poder de los Fornieles, los quales abiendo dado parte de los dichos dineros para la dicha obra, ffaltaron su credito, dejando muchos acrehedores ypotecarios primeros que los dichos Jacome y consortes,

y V. M. fue servido mandar al alcalde Juan Gomez que les hiciesse pagar lo que les rrestava debiendo, que eran 8 M ducados, y anssi se los pago haziendo obligar primero a los dichos Jacome y Ponpeo que pareciendo otro acrehedor con mejor derecho los bolverian al deposito quedando V. M-d fiador, y despues aca abiendo visto el estado de la hazienda de los dichos Fornieles, se a tratado en algunas juntas de trazas y medios; que estubieran bien a los dichos acrehedores, y las mas parte de los que estan presentes en esta corte costandoles ser anssi concurrian en ello, y por falta de personas de negocios an parado y en la caussa se procede por los terminos y rrigores de justicia, considerando los dichos Jacome y Ponpeo que si el pleyto pasase adelante, correrian riesgo de volver los dichos 8 M duc-s, por aber tantos acrehedores ypotecarios, que para los personales como se dizen que lo son los dichos Jacome y Ponpeo no abia vienes de que poder cobrar un solo maravedi, y que en consequencia de esto quedarian destruydos, y por no poder pagar la dicha deuda siendo V. M. su fiador lo lastaria su hazienda real, y que demas de esto por el travajo y daño que se les recreceria, no podrian atender al la obra del retablo como quisieran, de que se siguiria tanto desservicio de V. M., en tratado alguna forma con los dichos Fornieles, por donde se pusiesen escusar esos ynconbinientes, y an venido a rresolver con ellos que como V. M-d fuesse servido demandar que se diese medio por donde ubiese efecto el concierto que se a tratado entre los dichos Fornieles y sus acrehedores concurren en el concierto que alcançarian con sus deudos y amigos que les ayudan en este negocio, que no se trataria de los 8 M ducados, ni entrarian el concierto con ellos y que para esto darian seguridad, y atento esto y que seguir el negocio de los Fornieles por justicia aunque sea camino licito, es la total ruyna de los dichos acrehedores, porque lo mejor y mas bien parado de la hazienda se consume y gasta en diligencia que haze la justicia y en salarios de los ministros y executores de ella, porque lo que quedare de la dicha hazienda, por entender en ella personas que solamente pretenden o pueden pretender su ynterese y particular aprovechamiento, asimesmo se a de venir a consumir, y en los dichos acrehedores ay muchos que son poderosos, ynteligentes y favorecidos, los quales en todo seran primeros y previlegiados, o por lo menos llevaran siempre sus caussas adelante, y tambien los que son por cedulas y quentas de libros siendo muchos de ellos personas probes y miserables, perderan realmente lo que an de aber, pues su justicia quedara yndefenssa, y sobre todo los muchos gastos y costas excesibas que en la persecucion de sus caussas se le rrecreceran, y el destraymiento de sus tratos y oficios particulares especialmente al dicho Jacome, Ponpeo y consortes no esperando al fin de mucho

tienpo consiguir lo que pretenden, y podrian aber dende luego sin los dichos travajos y costas, los a parecido rrepresentallo a V. M. para que se sirva de mandar mirar en el remedio, que paresce consiste que en los dichos negocios se tomase un medio proporcional y ygual para todos pues no ay duda ni se puede poner en que la materia sea de calidad, que se ofrezcan muchos que unibersalmante este mejor a todos que no el camino de los pleytos, presupuesto por verdad que con el concierto se les dara a los acrehedores mucha mas hazienda que la que podran aber por los terminos de justicia, y por las dichas causas y otras muchas y muy justas que en este caso se pueden considerar, y que de esto no solo resulta daño y perjuicio, antes se sigue bien y beneficio en particular y general y que V. M–d es uno de los acrehedores rrespeto del dicho Jacome y Ponpeo, contra quien puede correr riesgo y perdida en cantidad de los dichos 8 M ducados, supplican a V. M. tenga por bien de mandar remitir este memorial a alguna persona ynteligente y diestra de las muchas que V. M–d tiene en su real servicio, para que visto y considerado todo lo susodicho, y lo que a pasado sobre el particular de los dichos Jacome y Ponpeo, y el estado de la hazienda, trate con los ynteresados como se benga a tomar una traça y medio que conbenga al bien de los acrehedores, pues por espirencia se a bisto lo que se sigue de lo contrario semejantes negocios, que es el consumirse y acabarse todo, siendo de conformidad de las partes no se puede ni deve ynpidir por la justicia.

Nº 28

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MADRID. 31 décembre 1587.

La scriptura que otorgo Jacome de Trezo de lo del retablo y custodia.

Sepan quantos la presente escriptura vieren como yo Jacome de Trezo, escultor de Rey Don Filippo N–ro S–r, residente en esta su corte, digo que por quanto yo tome a mi cargo juntamente con Ponpeo Leoni, criado de Su Mag–d y con Juan Baptista Comane, maestro de canteria de hazer el rretablo, custodia y entierro del monasterio de San Lorenço el Real por mandado de Su Mag–d y conforme a un asiento que sobrello se tomo en su rreal nombre con nosotros por la congregacion de la fabrica del dicho monasterio,

por el qual entre otras cosas se capitulo que, acavadas las dichas obras, se avian de tasar por personas nombradas por las partes y pagarsenos lo que ubiesemos de aver, y despues de averse començado la dicha obra Su Mag–d mando dar otra nueva orden con voluntad y consentimiento nuestro, y por aver fallecido el dicho Juan Baptista Comane y averse ydo desta corte el dicho Ponpeo Leoni a Milan para hazer la dicha obra de bronze donde a estado y de presente esta, quedo a cargo de mi, el dicho Jacome de Trezo, lo que se avia de hazer en España para la dicha obra del rretablo custodia y entierros, en la qual dicha custodia me he ocupado algunos años por ser toda de piedra de xaspe fino y duro, hallado y sacado en estos reynos de España, que la dicha custodia tiene de alto diez y seis pies y de ancho siete pies; y la dicha custodia he acavado y puesto en la perfecion que a de estar y tambien se a asentado el dicho rretablo y los entierros excepto las figuras que en el rretablo an de yr, y en el entretanto que me he ocupado en la dicha obra y despues que aquella se acavo, entiendo en las armas rreales que he comançado a hazer para encima de los dichos entierros, Su Mag–d me a mandado dar de entretenimiento cada mes cinquenta ducados y agora me a hecho merced de mandar que se continue la paga de los dichos cinquenta ducados cada mes por todos los dias de mi vida, y ansimismo me haze merced de mil e quinientos ducados por una vez librados en penas de camara para pagar mis deudas, y ansimismo de quinientos ducados, que montan ciento y ochenta y siete mil e quinientos mrs de renta, e juro al quitar a rraçon de catorze mil mrs el millar situados en rrentas destos rreinos para que sean para mi y mis herederos y successores y para quien subcediere en mi derecho acatando lo que e servido a S. M. y en rrecompensa y satisfacion de lo que ansi e de aver y me puede pertenecer en qualquier manera por la dicha obra del rretablo, custodia y entierros, y por la yndustria y travajos y cuidado que e puesto en ello, porque todos los gastos que en ello se an hecho se an pagado por quenta de Su Mag–d y de su rreal hazienda, y ansimismo en rrecompensa de lo que pretendia por el rrelicario que he hecho por mandado de Su Mag–d y de su rreal hazienda, y ansimismo en rrecompensa de lo que pretendia por el rrelicario que he hecho por mandado de Su Mag-d para el muslo del bienaventurado San Lorenço . . . . . .

. . . .

. . . . fue ffecha y otorgada en la villa de Madrid a treinta y un dias del mes de Diziembre de mill e quinientos y ochenta años.

(*Signatures des témoins, du notaire Gaspar Testa, et de Jacopo da Trezzo.*)

Comptes de l'atelier de Jacopo da Trezzo.

N° 29

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 6.

El gasto que puede andar en cada mes, en casa de Jacome da Trezo para la obra de la custodia en materiales oficiales y peones.

Por dezisey seras que aran de travajar al continuo, andera sesenta peoni que a dos real y quartillo que se le da cada uno suma.	3.375
E davantaja que se le da cada mes porque venen a trabajar en vierno y verano a la cinquo de la mañana asta las ocho de la tarde, y quando acavan de serar las piedras lo que se le da pode enportar cada mes.	88
Uno herero con dos creados, doze ducados al mes	132
Un carpentero, a 5 real cada dia, y mas al fin del mes se le dona doze real en todo.	137
Uno oficial de mio oficio venido de Milan en mio ayuda, se le da diez escudos al mes de salario y seys escudos de comida y cama	188
Y otro oficial que vazia y labra las cosas de laton que anden a la custodia, con tres peones que l'ayudan montan. .	250

MATERIALES.

Carbon de diez y anzima	66
Maderas y tablas.	100
Cobre por las seras cada mes trenta ducados.	330
Plombo y staño y labrar y polir los jaspes.	70
Mas por yero y azero vente ducados	220
E por gieso quatro ducados.	44

E por esmeril que es el mas gasto de toda la obra, podra andar cada dia tres ducados y mas y este no se pone porque no se a de poner si no quando se trae eceto, come agora que es menester por el Lunes que viene enbiar a Milan ducentos escudos, porque da Venecia se me traygan esmeril y es menester proveer aora porque lo tenga por el fin de Setembre.

Podra emportar come se ve el gasto de un mes quatro ciento y sesenta y un ducados	D.	461	4
Por andar de esmeril cada mes........................		75	
Y por mio entertenimiento con mi jente que todos acuden en la obra que por lo meno se me de cien ducados en cada mes a cuenta de la hechura de la obra................	D.	100	
Ducados		636	4

Questa memoria no se po dir que sera cosi pontualmente porque se podra crescar giente mas. se sera menester por cavar la obra mas presto.

JACOMO DA TREZO.

Ay mas que es menester enbiar a la cantera de Aracena luego por jaspes por las colunas y otros jaspes que faltan, que costeran mas de 300 ducados.

N° 30

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 6.

MADRID, 6 mai 1581,

Las piedras labradas que estan en casa de Jacome de Trezo de diversos jaspes, y las demas cosas y gastos que el a hecho en la prosecucion de la obra hasta oy, seis de Mayo de 1581 años, es lo que sigue :

Primeramente se tasa una de las pieças del pedestal que tiene de largo dos tercias y de alto siete dedos en forma concava y convexa colunar y gruesa de dos dedos. Los dos cortes concavo y convexo se echan dos sierras en ellos en que en entranbos cortes se tardan quarenta y dos dias, porque una sierra corta cada dia un tercio de dedo en que ay dos peones que traen la sierra y un oficial que la govierna; que los peones ganan cada dia a dos reales y medio y el oficial tres, por manera que en el traer de la sierra se gastan cada dia ocho rr–s y doze de esmeril que son veinte, y una a un oficial carpintero y aparejador que el requiere las machinas, y dos al maestro que tiene encargo de todos, que cada un dia y a cada tercio de dedo que se corta le caben veinte y tres rreales, que multiplicados por quarenta y dos dias que en los dos cortes se tardan, montan novecientos y sesenta y seis reales.

Mas dos cortes en largo y en la groseza de dos dedos, que en entrambos cortes se gastan doze dias a veinte y tres rr—s, que montan dozientos y setenta y seis rreales.

De los cortes de alto abaxo que cada dia corta la sierra medio dedo de entrambos cortes ocho dias, que a veinte y tres rreales montan ciento y ochenta y quatro reales.

Que toda la serreria de una pieza destas con que quedan labrada, monta mill y quatro cientos y veinte y seis reales.

. . . .

Mas de estas pieças de este piedestal ay quatro pulidas que en cada una se ocupa un peon diestro que se a llamado official quinze dias, que a tres rreales cada dia monta quarenta y cinco reales.

Mas ocho pieças que vienen debaxo de las vasas y de la groseza de las colunas que cada una tiene de alto siete dedos y de ancho nueve, y de grueso dos que tienen hechas las dos superficies concava y convexa que se tasan al rrespeto y con la orden de las demas, que montan tres mill y ochocientos y setenta y quatro rreales.

Mas diez pieças de jaspe verde para guarnicion de las dichas coloradas de mas de a vara de largo tienen de ancho quatro dedos escasos y de grueso dedo y medio, que son mas duras que las demas dados todos los cortes que no les falta mas que henderlas por el largo para que vengan por guarnicion de las piedras arriba dichas, que se tasan todas en cinco mill y quinientos y veinte rreales.

Mas de los dos cortes altos y baxos, dos mill y setecientos y sesenta rreales

Mas tres pieças de jaspe verde que tienen de largo dos tercias y de alto ocho dedos y de grueso dedo y medio que son para las faxas que vienen de alto abaxo del pedestal, que se tasan en tres mill y novecientos y treinta y tres rreales.

Mas para la frente de la cornixa de la corona della diez y seis pieças de a pie y medio de largo y dos de dos y un tercio de alto y de grueso medio dedo, que todas se tasan en cinco mill y ochocientos y ochenta rreales.

Mas estan pulidas siete piedras de estas, que todas se tasan en ciento y cinco rreales.

Mas diez y seis piedras para el obolo que viene debaxo de la corona y donde asientan los canezillos que cada una tiene de largo pie y medio y de alto dos dedos y un tercio y de grueso dos dedos antes mas que menos, que se tasan en cinco mill y ochocientos y ochenta y ocho rreales.

Mas de los dos cortes de estas pieças por ser mas gruesas que las de la frente de la cornija, dos mill y quinientos y setenta y seis reales.

Mas otras diez y seis piedras de jaspe para la faxa de los dentículos de la misma forma que la faxa del obolo, que son algo mas cortas que las dichas del obolo con todos sus cortes y acabadas para pulir, se tasan en siete mill y setecientos y veinte y ocho reales.

Mas ay serradas todas las ocho piecas de jaspe colorado que vienen en la cupula encima del pedestal, que cada un tiene de alto siete dedos y de largo pie y medio y de grueso dos dedos, que se tasan en nueve mill y novecientos y treinta y seis reales, con todos sus cortes asi concavos como convejos y el alto y baxo.

Ay pulidas dos piecas destas, que se tasan en el estado en que estan en noventa rreales.

Mas de esta misma suerte de jaspe ay diez y siete piecas con los cortes esfericos, concavos y convejos que cada piedra es siete dedos de alto y de grueso un dedo y dos tercios y de largo dos pies escasos, que se tasan en diez y seis mill y quatrocientos y veinte y dos rreales.

Ay pulidas quatro piecas destas, que se tasan en ciento y ochenta rreales.

Mas ay aserradas quatro piecas con los dos cortes concavo y convejo esfericos de jaspe verde, que tienen de largo mas de dos pies y de alto pie y quarto sin aver en ellas mas cortes, que son para las fazas que vienen mas adentro de las coloradas, son de jaspe berde.

Mas estan dados dos cortes enteros en dos piecas de jaspe colorado de manchas escuras en forma esferica que tienen de largo una vara y de alto una quarta; eran por la cupula y como se hallaron otras mejores cesaron estas.

Mas la cupula de jaspe de Huerta de Rey labrada a punta por de dentro y fuera con sus rrequadros que es entera, sobre que se an de asentar los jaspes duros, se tasa en el estado en que esta en cien ducados.

Mas ay como quarenta cortes en diversas formas...

Mas ay doze maquinas de sierras que cortan cortes esfericos que cada una de cobre, hierro, madera y manos se tasa en treinta ducados con las camas de las piedras...

Mas ay tres maquinas que cortan las cortes que miran al centro, que tienen mucho manifatura y hierros que de madera de nogal y pino hasta ponerlas...

Mas ay aparejadas doze sierras de cobre esfericas...

Mas ay quatro sierras de cobre colunares...

Mas ay seis sierras derechas...

Mas ay dos centros con sus simi (*sic*) diametros y govierno para sustentar la sierra de cobre...

Mas se an gastado en tres obradores y una fragua y otro obrador donde se muele esmeril con las pilas y adereços de molerlo, tres mill y trezientos reales.

Mas... en dos caminos que se an hecho con dos hombres a Aracena y en traer dos carros de jaspe...

A la noria anda un hombre que saca agua...

Ay agora en casa de Jacome de Trezo ochocientas arrovas d'esmeril...

Mas de bacias grandes y pequeñas, tinajas y vasijas de cobre y barro y cedaços...

Mas de plomo para los pulimentos de las piedras y de las que estan agora aserradas...

Mas ay... dozientas y quarenta libras de tripoleon... mas ay quarenta libras de potea con que se da el ultimo pulimento... De clavazon, limas y roldanas y cuerdas... de yeso... para fijar las piedras que se asierran... del modelo de yeso que se a hecho para la cupula y cerchas para trazar en ella los cortes de las piedras.. y aceite que se gasta en candiles y sierras...

Mas tiene el dicho Jacome de Trezo dozientos y quarenta y cinco quilates de diamantes para esta obra...

Por manera que suma y monta toda la obra que dicha es por la breve manera que oy se haze, ciento y catorze mill y setecientos y noventa y tres reales.

Toda la obra que dicha es y machinas y gastos necesarios a ella avemos tasado asi en general como en particular, y cada cosa por menudo sin aver dexado cosa ninguna que en esta tasacion no se aya tasado y mirado como dicho es, avendonos constado por expiriencias que avemos hecho asi en el aserrar como en el pulir, y de los demas gastos que en esta obra se an hecho, dezimos que en Dios y en nuestras conciencias que lo que el dicho Jacome de Trezo tiene hecho para la dicha custodia es lo que en esta memoria y tasacion se contiene, y que vale los dichos ciento y catorze mill y setecientos y noventa y tres reales segun nuestro leal saber y entender; y que si el dicho Jacome de Trezo no uviera proseguido esta obra con la facilidad que oy se haze, no se hiziera con mucha mas cantidad de ducados que lo que cuesta, y con mucha mas cantidad de tiempo y oficiales que fueran necesarios para cortar con diamantes lo que la sierra no pudiera acabar como oy se acaba con maquinas facilisimas y ciertas, las quales traen peones, por lo qual parece claro el gran servicio que el dicho Jacome haze a Su Mag-d, y esto es lo que nos parece, y lo firmamos de nuestros nombres. En Madrid a seis de Mayo de 1581 años.

Juan-Baptista Monnegro. Diego de Alcantara.

N° 31

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 6.

EL ESCORIAL. 2 mai 1581. **Juan de Mijares à la Congrégation de S. Lorenzo.**

Para los Señores de la Congregacion

Ill–es Señores, Jhuan de Mijares digo que por horden de Vs Ms fuy a la cantera d'Espejon, y bi la dicha cantera y piedra labrada y desbastada y sacada para desbastar, ques del jaspe para el rretablo de la capilla desta fabrica del Señor Sanct Lorencio el Rreal, y lo medi cada cosa por si segun el genero de lo que hera asi labrado como por labrar, y asimismo bi y medi el taller donde se labra el dicho jaspe y casas para aposento de los oficiales y plaças que se hizieron para poder bolver las piedras y cargarlas en los carros y el descombro de la dicha cantera, y asimismo bi y medi lo questa traydo y labrado de la dicha cantera a esta fabrica, particularmente cada genero de labor de piedra por si, y medi la piedra berde que asimismo esta traida a esta fabrica del rrio del Xenil, y despues de lo aber todo bien bisto y medido y tanteado y considerado asi la labor y sacar y desbastar de toda la dicha piedra como taller y casas de aposento y placas y descombros de canteras, y teniendo rrespecto a los estorbos que asta el estado questa la dicha obra puede aber abido y aparejador y hereros y heramientas que an sido necesarias para hazer la dicha obra, todo lo qual a sido hecho a costa de Jacome de Trezo y Ponpeo Lion y compañia a cuyo cargo esta el hazer el dicho rretablo del Señor San Lorencio el Rreal, y allo en cargo de mi alma y conciencia segun lo que Dios me a dado a entender y lo que siento y se desta arte, que bale toda la dicha obra en el estado questa segun aqui ba declarado, setenta y seis mill y dozientos rreales, y esto doy por mi declaracion y tasacion y lo firme de mi nombre; ques fecha en el sitio de San Lorencio el Rreal a dos dias de Mayo de mill y quinientos y ochenta y un años.

Joan de Mijares.

N° 32

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

Deve Su Mag–d a Jacomo da Trezo por dos topacios grandes y vente pequeños de la India de Portugal, que todos costorno la piedra y hechura ciento y trenta ducados, y la una sola se puede estimar en mas de quatrocientos ducados.

Y mas deve Su Mag–d de dos camafeos grandes de sus retratos, que monto el travajo de las manos duciento y cinquenta ducados.

Monto l'oro y la hechura de las dos guarniciones ciento y diez ducados.

Mas se deve diez piedras de jaspes de diferente sorte, costorno de hechura cada una cinque ducados.

Mas se deve de un sello que Pedro Renzt mando azer de orden de Su Mag–d por la duquesa de Savoya, que la hechura del sello en jaspes costo treinta ducados, y la maceta con su guarnicion de oro, que monto quarenta ducados, quen todo suma 70.

Y mas gasto hecho del retrato en medalla que va dentro de la custodia.

. . . .

Deve Su Mag–d a Jacobo da Trezo ducientos y cinquenta ducados por la hechura de dos retratos en camafeos que se le enbiaron en Saragoza por el Señor Zayas.

Y mas ciento e diez ducados por l'oro y hechura que se puso en la guarnicion de los sudichos camafeos.

Y mas setenta ducados que monto un sello que Su Mag–d me mando azer por la duquesa de Saboya[1] todo de jaspes, que el sello se pago 30 ducados, y la maceta 20, y l'oro y hechura otro venti ducados...

Y por las medallas de bronze que se pusieron en la custodia montaron treinta y ocho ducados.

Y por los dos topacios grandes y 20 pequeños costorno todos ciento y trenta ducados.

. . . .

Por diez piedras grandes de jaspes por poner sobra cartas[2] que se embiorno a Lisbona costorno cinque ducados cada una en azelle.

. . . .

Mas trenta y ocho ducados que monto 270 medallas de bronze del retrato de Su Mag–d por poner en la custodia por perpetua memoria.

N° 33

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

1581.

Sumario del gasto que se a hecho por la obra de la custodia que se aze por Su Mag–ta, que se empezo l'año de 1579 de Setembre

1. Marguerite de France, femme d'Emmanuel Philibert, duc de Savoie.
2. *Sic :* carretas ?

asta ultimo de Abrile de 1581 en casa de Jacomo da Trezo, que suma y monta como a su libro de memoria e a las listas de gasto de cada semana vista per Pompeo Leoni e Batista Comane, compañeros en esta obra del retablo, y todo firmadas por su nombre : 67.719. 17 mrs

. . . .

Y mas tengo ducientos y diez libras de tripol por dar polimento a los jaspes...

Y mas ay en casa quarenta libras de potea d'estaño por dar l'ultimo polimento...

Mas por acavar esta obra con brevedad y con poco gasto he hecho quinze enjenios o instrumentos, que los doze me costan 22 ducados cada uno y los tres a 35 ducados, que todo monta 429 ducados y esto serviran por toda la obra y valdran casi el mismo costo.

Mas por la dicha obra es menester por tornar las ochas columnas y otras cosas de diamante e conprado ducientos e cinquenta quilates de diamante a ducado el quilate.

Mas se alla en casa de cobre, calderas, barreñones grandes, medianos y chicos, y muchas seras, que pesan 700 libras a tres reales la libra.

A se gastado en tres obradores y una peza[1] por una forja, otra peza solo por moler esmeril con tres pilas con sus palos de jero, y en adrezar la noria por sacar agua que cada dia es menester mas de cien cargas y en todas estas cosas e gastado mas de seycientos ducados, y todo era forçado azer y servira asta cavada la obra.

Projet de tabernacle de Michel Ange.

N° 34

Simancas. Estado, leg. 81.

Al Marques de Las Navas. Que ha muchos dias que Don Gonzalo Venegas, Refrendario de Su S–d, le hizo relacion de un tabernaculo o custodia de metal y otro facistor de lo mismo que diz que ay en Roma, de muy buena sculptura, hecho por designos de Michael Angelo, con otras pieças contenidas en un memorial que le dio juntamente con la descripcion de la custodia que vera que de todo se embiara; y aunque conforme a ella y a la relacion que ha hecho Don Gonzalo al conde de Chinchon en presencia de Juan de Herrera ha parescido que no dexaria de ser a proposito para el monasterio de San Lorenço el Real pu-

1. Un poids, un pilon.

diendose buenamente aver, y ofresciendo Don Gonzalo concertarlo por medio de la persona con que el lo tiene platicado alla y en la mejor comodidad que sea posible. Todavia antes de comenzar a tratar dello ha paresciدo a Su M-d que hallandose el Marques al presente en aquella ciudad, y teniendo la intelligencia y conocimiento que tiene destas cosas, sera bien remitirlo esta para que el la vea por su persona y se informe de lo que es, y si le paresciesse a proposito trate de averlo, y assi se le encargue de parte de Su Mag-d que hablando primero con la persona que Don Gonzalo le advertira procure ver estas pieças sin que se entienda el fin para que las quiere ver, porque no seran tan a proposito como se dize para San Lorenço, avise muy particularmente de su traza, tamaño y descripcion, embiando un designo dello, y demas desto trate por medio de la dicha persona o de la que mejor le paresciere del precio en que las vernian a dar y de lo demas, que cerca desto se deve entender dello, y de su parescer avise a Su Mag-d con brevedad porque el pueda resolverse en lo que se havra de responder a Don Gonzalo Venegas, que no se podra hazer hasta tener su respuesta. 30 de Agosto 1571.

En marge : Su Mag-d : que el conde de Chinchon escriva en esta conformidad.

N° 35

Simancas. Estado, leg. 81.

Las piezas que para ornamento y culto divino de la yglesia del Escorial vienen mas a proposito que otras ningunas son las siguientes.

La primera el tabernaculo que invento Michael Angelo aquel tan celebrado artifice para el Santo Sacramento, o para reliquario o repositorio de algun cuerpo de algun rei santo de España, cuya figura y disseño mostro a V. S. en Granada el Doctor Don Gonçalo Venegas, crucifero y refrendario del Papa, cuya descripcion tiene el Señor secretario Gratiano en Madrid. La materia es de metal y es muy alto y verna bien para poner en medio de un cruzeroso zimborio.

Item un facistor de metal que es una pieca muy grande y alta de y admirable artificio para el choro grande que se a de hazer en la yglesia del Escorial.

Item un candelero de tinieblas[1] muy sumptuoso y de grande traza y perfection y que muestra grande magestad aunque no este con las velas encendidas; la materia es asimesmo de methal.

1. Un chandelier à sept branches, pour l'office des Ténèbres.

Item unos organos de grande armonia en el sonido y mucha magestad que muestran con su vista porque son muy altos y sumptuosos, y sirviendose Su Magestad de alguna de estas machinas y obras se le enbiara el dibujo para que se hagan otras, y a se de escrevir al dicho Doctor por la via del Señor Presidente de Granada para que las haga llevar, y comunicarse an primero en el Escorial con los diputados de la obra si vernan bien parar aquel lugar.

N° 36

Simancas. Estado, leg. 81.

Relacion del tabernaculo sacada ad unguem de la de Michel Angelo Bonaroti y traducida en lengua española fielmente.

El tabernaculo de metal, segun el diseño de Micael Angelo Buonaroti hecho por mano de Jacome de Duca escultor siciliano se divide en dos partes, conviene a saber en pedestal, que va alto diez palmos y sera todo de marmol, y en el resto que va sobre el dicho pedestal que sera la mayor parte de metal. El pedestal es de forma octangular y en una de las ocho hazes estara una puerta y por un caracol[1] se subira al continente del tabernaculo donde estara el Santissimo Sacramento. El dicho continente es de forma octangular y tiene ocho ventanas alta cada una cerca tres palmos, los quales serian adornados de vedrieras coloradas y la parte de dentro del sobredicho continente estara afforrada de madera cubierta de oro bruñido. Aqui dentro en el llano de abaxo dentro del dicho continente, estaran ocho lamparas encendidas, la lumbre de las quales hara relumbrar el oro bruñido y aquel reflexo pasara por las vidrieras y sera una cosa que dara deleyte a quien lo mirare ultra que tendra magestad y devocion. Las dichas ventanas no haran siempre el mismo effecto mas solamente en las fiestas principales y por aquellas vedrieras podra ver el pueblo el Santissimo Sacramento. En la parte de fuera, junto a las ocho ventanas correspondientes a ellas, estaran ocho figuras de todo relieve en pie, de grandeza de tres palmos altas de tal manera puestas que no ympidan la vista del Santissimo Sacramento. De la parte de fuera del dicho cuerpo de la custodia ultra las figuras esta adornado de pilares y mensolas de riquisimos labores, y cada haz tiene dos pilares, y en una de las dichas ventanas estara un crucifixo dentro y no fuera como las demas figuras y tendra su vedriera detras. Debaxo de las dichas ventanas van diez y seis historias que con-

1. Un escalier en colimaçon.

tienen la pasion de Nuestro Señor Jhesu Christo con figuras casi de todo relieve; cada historia es mas alta que un palmo. Sobre los dichos pilares y mensolas se sigue un cornison sobre el qual en llano va otro componimento alto cerca quatro palmos, y en el ocho compartimentos con otras diez y seis mensolas ornatissimas, las quales sustentan el cimborio, y en los quatro compartimentos van quatro figuras asentadas de todo relieve grandes como aquellas de abaxo y seran los quatro Evangelistas. Siguese luego el cimborio que tambien es de forma octangular con los hazes llanos, y encima del un pedestal en forma de balaustro alto cinco palmos, sobre el qual va une bola dos palmos grande, y encima della un Christo de altura de quatro palmas, y esta en attitud de subir al cielo. Al pie sobre el llano del piedestal de marmol esta la parte mas estrecha de la custodia que es por donde pasa el caracol; es hecha como la demas obra a ocho hazes; en las quatro dellas ay quatro angelicos de la grandeza natural de un niño que llevan encima de las espaldas los misterios de la Pasion, y en las otras quatro entre un niño y otras quatro figuras de todo relieve asentadas grandes como las de encima, de manera que tanto las figuras de arriba como las de abaxo haran el numero de los doze apostoles, quatro Evangalistas con el Crucifixo, y en la ventana que responde de la otra parte havra Christo que resuscita con su vedriera detras amarilla que le haga resplander. Los ornamentos que lleva esta obra son hechos con grandissimo artificio y diligencia y son serafines y flores y rosas y gran parte de la dicha obra va adornada de ramos de parra en sus pampanos y racimos de uvas formados del natural, y en diversas partes espigas de trigo a proposito del Santissimo Sacramento. Como la dicha custodia fuere acabada se podra retocar de oro en partes donde fuere necessario y lo demas darle de verniz verde que le dara grandissimo ornamento. Sobre el pedestal de marmol en la cornisa ay ocho resaltos sobre los quales van ocho candeleros y en ellos ocho lamparas que seran los que cada dia staran encendidos.

Lettres de Leone Leoni.

N° 37

Simancas. Obras y Bosques. Escorial. leg. 8.

MILAN. **Leone Leoni à Juan de Ybarra.** Recommandée à Iacopo da Trezzo. 13 novembre 1582.

Ill. S-r mio oss-mo. Mi e lecito di far l'uficio che conviene a padre per suo figliuolo quando il figliuolo e absente, e tanto

maggiormente quando concerne a gran S–r come e grandissimo il re e S. N–o. V. S. sappia dunque che Pompeo ser. suo et mio figlio passi di Mil–o de sette mesi quassi del ultimo per Roma et di cita in citta, per l'aviso che ne ho hauto, semper dato al buscar ufficiali et altre cose che concernono al serviggio di S. M–ta, et spero che la sua passita sara giovevole ad abreviar l'opere che s'atende con tanta volonta dal padrone et io non gli manco mai mai. Ho veduto quanto poi la scrive del smerigglio[1] che si deve provedere che ne ha cura qui Girolamo Messirone di che, saviendo parlar se ce o do che (*sic*), le 40 case furono assicurate de la nave che se imbarco et che possono esser arivate a Lisbona, poi che non si e mai udita nuova alcuna sinistra coma si fa quando se ne perde alcuna, che tutte le male nuove se dono cosi presto. La onde ne l'arivo di Pompeo, e per ese dovera venir ordine al S–r Don Sancho[2] che provega de danari assegnati a Pompeo, si fara quel che V. S. comanda. Et fra tanto la si contentara di scriver di nuevo al detto Pompeo molto determinatamente.

Ho poi veduto quanto si scrive del cettar[3] i bronzi alquanto sotili, del dargli la lega con manco stagno[4] che si possa, per ese se possino con piu facilita dorrare, et che gli capitelli si gettino (cioe li corinthii) la campana di sua posta e le foglie. Quanto a la cosa del gettar sotile io aprovide dal prencipio de l'ordine corinthio prima che Pompeo venisse a Italia, diedi aviso che vi erano circa trenta piesi di forme fate con questa considerationi, ricordo questo a V. S. a cui non paia che si sia tenuto questo stile per lo ricordo dato di costi, et per dir a V. S. cosa quasi di maraviglia gli dico che l'una de le base ioniche no passa 150 libri di dodici[5] per lib. et cosi ho proceduto di mano in mano.

Quanto hora al ce lega V. S. s'asicuri che non vi e persona al mundo che si arisesiasse a gettar queste opere di questa natura senza cinq o sei per cento di stagno, e di questo crederelo agli isperimentati et non a quessi che parlano per udita, anci che gli antichi facevano la loro lega secondo quel che si vede, e per quel che recita Plinio nel 33 libro de la sua historia, con tre per cento di piombo et cinque di stagno nel far le loro figure, se che posso ben lo secondo, ci si mette sei o sette, far con pocco meno et mescolar in lonttorie (*sic*), ma per alora strada non si porve in questo genere di lavor chel'metallo convien girare per tanta tortuosita. Quanto poi a l'ordine dorico egli non conveniva di meno grosseria, si per riuscire come e, si

1. L'émeri.
2. D. Sancho de Padilla, gouverneur de Milan.
3. Pour *gettar*, jeter ou fondre.
4. Cf. le *Traité de la sculpture* de Cellini, sur l'alliage du bronze et de l'étain.
5. Ici, sigle signifiant *once*.

ancora per esser il fondamento et e regimento de tutto et il piu sodo ordine.

Quanto hora che vi siano di gran busi o aguerros[1] sappia V. S. che e na diselte di tutti i getti, i quali ogni volta che riescono de le forme paiono i piu belli del mondo, ma quando se li comincia a dar dentro dei ferri e in si, se rompen le magagne[2], che non ha fine il remediarne se non con longessa di tempo, di pazzienza e difinita spesa, ma questi che vano dorati d'oro molido rendera infinitissima ogni cosa, poi questa e cosa nuova no giamai fatta in alcun tempo. Et io per me non ho mai creduto che senza un infinito travaglio si possa uscirne con una longheza de tempo intolerabile. Onde spavessi a dir il parer mio a la libera, vorei non pigliar un pezzo piccolo per provarlo a dorare, ma con uno de maggiori vorei far la prueva con sia cosa che ne piccoli ci si trovera quella facilita che forsi ne grandi non vi sara senza danni, et altre cose le quali io saprei dir che per dar in l'erogante le lascio da parte. Hor yo ho voluto far queste pocche parole alla sua per resposta se bene non tocava a me; come ho detto cosa che gli offenda, la mi perdoni et nella sua gratia mi conservi, chel S-r gli dia ogni felicita e contento.

Da Milano 1582 il XIII Novembre. Di V. S. Ill-ma serv. aff-mo Il cavaliere Lione.

N° 38

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MILAN, 2 avril 1583. **Leone Leoni à Jacopc da Trezzo.**

Molto mag-co S-r mio oss-mo. Pompeo fara la Pasqua s-ma a Milano per l'aviso che da lui tengo; cio che gli habbia fatto tanto fuori, me rimetto a quello chel' S-r Ambasciador di Roma et lui hanno avisato S. M-a, costi so bene che stata necessaria la tardanza sua anchor che mi sia stata a me cagione di maggior fatica; con tutto cio l'opera non a patito si come abbasso ne restarete capace et contento molto.

Dicovi adunque chel S-r Pietro Ant-o Lunato venne hieri al improviso in casa mia, che sono di quegli incontri che a noi pove-

1. Trous.
2. *Sic. Id est* : les défauts apparaissent.

relli soventi volte avengon fatti, ma chi non e balordo et trovandosi in disamitina[1] va molto bene armato temendo sempre del nimico: contomi haver ordine, o pur mosso da se, di voler per questo corriero dar compiuto aviso a S. M–ta di tutti gli lavori che si trovano fatti e del termine in che si trovano et cio che vi resta per venirne al fine. Yo con tutto che mi desse pena le gotti che m'hanno mal trattato quindici giorni, lo menai per tutte le stanze et gli feci vedere et come Santo Thomaso questi infrascritti lavori, che se esso S–r vora serviere, come credo, il vero, e dira che ne sta in ogni parte molto contento, ma e non lo fara, non gia per che egli non sia buon cavalliero, ma per la mala nostra ventura che permette cosi che siamo stimolati, solicitati et quasi sempre bastonati per farsi trottare o galloppare et fino a correre, si come essi fano correre a danari i quali (come disse gia Gianello[2] v–o) corrono tanto che non si possono o di raro agiugnere a pena, ma stiamo a veder hora questo fatto che degli 6.000 scudi non vi resta in mano del casato circa 200 d–ti, et il S–r Don Sancho par che dica che non tocca piu a lui questo affare, et il duca di Terranuova[3] non mi par ch'abbia di questo negotio par quanto ne ho dal gran Canceliero ordine alcuno, perche havend'io ricercato il detto gran cavaliere del recapito di far le casse per mandare questi lavori, si come mi scrive Ill. S–r Ybarra, quanto para esso S–r voleva levare questo pocco restante ch'o detto de li 200 d–ti, ond'io mi resenti farsi piu di quello ch'io devea, e cosi va il fatto tal che non sarebbe gran fatto ch'io come vecchio, mezzo infermo et non molto contento di questi cosi fatti negotii, facessi qualche scapata come retirarmi et servir a Chi mi die l'essere et Chi mi puo rimettere le cosse et le pene degli erori miei passati, nel Quale ho et tenggo gia baldanza nel abisso de la Sua misericordia. Ma per concluder qualche cosa o sia bene che al detto S–r Sec–io n–o facciate intendere che faccia venir ordine di costi, se vuole che si mandino i detto metalli che e chiede si come si fece degli passati che si mandarono. Hora per ritornare alle opere e dell' essere di dove si truovano, le sono queste che come ho detto ha veduto e toccato il S–or Lunate.

(Suit l'énumération des chapiteaux, bases, déjà fondus et de ce qui reste à faire.)

Tal che si puo dire, caro S–r Jacopo, di esser ridotta quest'opera al fine, poi che e ridotta al quadra, ha le sue misure, ne vi a piu che sperimendare ne che tentare o travagliar per lo storcimento de le

1. *Sic*, pour disamenita.
2. Gianello della Torre.
3. D. Carlos de Aragon.

cere e del scemar de le terre e il sconquasar degli grandi fuochi. Tali penna non credero io che s'habbia ne le figure a gia perro *(sic)* per che il metallo core per diritto, e in questi lavori va girando al'intorno e scarpa la prima pelle della forma che causa i buchi.

Hora quanto al sotiie di getto sa si stupira ne credera che si sia potuto fare, onde spero ch'el dorator velente Noval[1] mi bene dira come mi havera nel dorico malladetto con tante bucchi, ma sapiate che sopera rispeto ad ogni cosa non si poteva far d'altra maniera, porche vi era poccha lega di stagno, dubitand'io sempre rispetto al dorare e il metallo tanto caldo ch'andan rotolando per le forme ne andava levando la sutil pelle de la terra e ne cagionava quei buchi per le ceneri che vi restavano. Quanto a gli lavori corinthi e compositi vederete una diligenza nel invenzion del far le foglie da per se da le campane se bene e fatica maggior e piu longga molto per cio che le campane, col suo grosso da bere a fogliami, et li riusce morbidi et pieni di bronzo, ma con certi canoni grossi la faccio corer a suo dispetto a forma calda per tutto.

Hor per concludere, fra questo Aprile e tutto Maggio piacondo a Dio in do al fine tutti gli ordini e gran parte rinetti et quasi[2], ma rischio ancora ad oferirvi uesole, fiori et quadretti per le sofitte si che defendemi da le cicale se ve ne sono, ch'io lo merito e respondetemi chel S–r gli dia ogni contento. Da Milano il 2 d'Aprile 1583.

Senza un soldo et Dio sa quando ne vera et ho pur fuori del mio 1.000 ducati spesi in questi anni o Pompeo mi passe di parola.

S–r di V. S. Il cavaliere Lione.

N° 39

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MILANO. 19 mars 1583 **Leone Leoni à Juan de Ybarra.**

Ill. S–r mio oss–mo, A la sua de 14 de Febraio respondo dicendo che quanto al smeriglio il S–r Mesirone hebbe 100 d. non trecento come mi scrive il S–r Jacopo Trezzo, e subito si diede ordine con quella deligença per via di Vinegia e di qui, accio se ne prestasse certa

1. Rodrigo Hinojal.
2. Un mot passe?

quantita secondo l'ordine del detto Trezzo che sia stato posibile e cosi per l'avenire si fara d'ogni cosa che la si comandara.

Pompeo non ha ancor tornato il piedi a Milano ma e per viaggio. ne la sua tardanza dee esser stata senza misterio, ne per cio ha rafredata l'opera, per che a l'inverno egli si fonde peggio che a state et hora gli siamo apreso con ogni potere per voler questa state uscire di questa quasi mora, per me al meno che ho lo spirito veloce se ben sono per la vecchiezza pocche le forze. Scrissi a V. S. che erano in ordine et al fine quasi tutte le forme et di tutti gli ordini et v'erano ancor gettati parecesi pezzi, et de l'ordine dorico che resto qui ne sta quasi al fine del suo riparare, e ne sono ancora apresso al fine alcuni pezzi degli altri ordini, oltre accio delle tre figure di cera che sono gia fatte buen pezzo ha se gitata la di S–n Gregorio, ha paruto molto bene et piacente acchi la vede per l'artificio degli abigliamenti, le quali cose poi che V. S. lo comande quanto prima si manderano alla via di Genova col mezzo di questi S–ri in quel termine che si muriano, et per che V. S. non manca di darsi quanto la puo fretta accio l'opera non ritardi al che io non ho che dirle facendosi quanto sia posibile, gli diro bene che per l'avenire non so come si fara con le maestranze, poi che non ha un maravedis de pagargli. Per cio che de li 5000 ducati se ne sberso 300 in rame e stagno et si pagarono gli interesi ancora come agli libri de mercatanti appare, 1500 si pigliorono per pagare a maestri, et a Pompeo se ne remesse a Roma 800 et al Mesirone como ho detto 400 per lo smeriglio; in oltre Rinaldo Tittone e Thomaso Dadanove noi riponevamo questi danari accio e maestri ogni setimana s'andavano a pagare, per che non conveniva andar dal S–r Don Sancho cosi a minuto a dar travaglio e con tanto scriverne et non volendo noi tener danari in casa per la gran moltitudine di gente che tuttodi ci robano, ci portano via 700 ducati per suo fallimento si come non ho avisato l'Ill–mo e R–mo Car–l Granvella accio mi faccia favore con questi ministri qui per la recuperatione se sara possibile tal che contaci tutti fano circa gli 600 d–ti detti. Prego adimper V. S. caldamente che la vogli far tal officio che non ci manchi danare che in questo anno io mi laceraro questa carne per servigio di S. M–a et contento di V. S. Ill.

Al capo ch'io non ho troppo ben inteso dove la dice che se ha de sarer algunas piezas che tardara la ovra del retablo, io non so cio che si voglion dire, so ben io che e natura de ganceri il camminar a dietro, ma degli huomini come sian noi a d'andar valentemente avanti come si fa si chi dicano cio che li pare; et con questo facio fine, pregando Ill. S. che a S. Ill. Persona acrescha ogni stato e contento. Da Milano 1583, il 19 de Marzo.

Di V. S. Ill. serv. il cavaliere Lione.

Lettres de différents personnages.

N° 40

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

BADAJOZ. 15 novembre 1580. **Juan de Herrera à Juan de Ybarra.**

Ill–e Señor. Por muchas vezes me a escripto Jacome de Trezzo en este verano pidiendome de su parte y de la compañia hablase a Su Mag–d en que mandase dar horden en como ellos fuesen proveydos de dineros para poder proseguir la obra que tienen entre manos, porque faltando estos no pueden pasar adelante, y agora ultimamente me torno a escrevir sobre lo mismo lo que a V. md imbio, y le respondido muchas vezes que acerca de esto se acudiese a la congregacion con quien se avia hecho el asiento de essa obra, porque me paresca que ella avia quedado alla, denles proveyendo al dicho Jacome y los demas creo de dos mill ducados cada mes; el Jacome dize que an acudido a la congregacion y que le an dicho que no tienen horden de darles dineros; yo le dicho todo a Su Mag–d y a me mandado escriva a V. md sepa como esta este asiento y de donde quedo que se les avia de proveer de dineros, y trate que horden se avra de tener para que sean proveydos, y de todo ello avise para que Su Mag–d mande lo que mas sea servido, y esta carta podra V. md mostrar a Jacome para que se entienda por ellos lo que Su Mag–d manda se haga en lo que piden, y pues esta no es para mas, guarde N–ro S–r la Ill–e Persona de V. md como deseamos sus servidores. De Badajoz y de Noviembre 25 1580 B. l. m. d. V. md Su servidor

Joan de Herrera.

Supplico a V. md mande que en esto se de horden con brevedad pues ve el que importa para que Su Mag–d sea servido y para que no nos muelan.

N° 41

Simancas. Obras y Bosques. Escoriel, leg. 8.

SAN LORENZO EL REAL. 3 août 1581. **Juan de Herrera à Juan de Ybarra.**

Ill–e Señor. Yo entiendo que el Conde no pierde coyuntura en el negocio de V. md, y ansi estoy muy confiado a de salir con esta

empresa, aunque mas contrarios aya en el negocio, que para mi yo entiendo no deve aver mas que la[1] in remision de Su Mag–d ni puedo jugar otra cosa.

Los reyes[2] se an ya subido tres, y mañana entiendo se subira otro, que sera quatro y para mediada la semana que entra creo estaran todos subidos. Su Mag–d vio toda la carta de Pompeo Leoni y se holgo de leerla y en lo que toca al particular de su casa, ma dijo que mostrase aquel capitulo al Conde de Chinchon, hizelo y dijome el Conde que no avia que tratar de aquellos porque ya se havia hordenado que no se trate de la casa de Pompeo para cosa de echarle huespedes; otro no esperemos de que guarde N–ro S–or la Ill–e Persona de V. md como deseo. De San Lorenzo el Real y de Agosto 3 1589. B. l. m. d. V. md su servidor.

Joan de Herrera.

Mijares va acabando lo que aqui tiene que hazer; supplico a V. md se acuerde de hazersela en lo del asiento de su cedula de los 200 d–s.

N° 42

Archivo histórico nacional. Consultas de Gracia. 1579. 50.

MADRID, 22 mai 1579. **Juan Vasquez au roi.**

S. C. R. M. Entre otras cosas que en 20 de Abril del año pasado de 1578 se consultaron a V. M–d fue lo siguiente...

V. M–d me mando remitir un memorial de Jacome de Treço, escultor de V. M–d, en que dize que un amigo suyo tiene en Italia una arquilla de una sola pieça de cristal y un tablero y juego de alxedrez tambien de cristal, y que por ser cosas muy principales y que V. M–d las abra de ver, supplica a V. M–d mande se de cedula para que las pueda traer a estos reynos y sacarlas dellos sin pagar derechos en caso que V. M–d no las compre, en que V. M–d vera lo que es servido, vista una condicion del arrendamiento de los puertos que desto trata, la qual es del tenor siguiente:

Otrosi con condicion que todas las cosas que fueren de Su Mag–d o que Su Mag–d mandare que se traygan para su servicio por los dichos puertos, y las que truxeren para la camara de Su Mag–d o

1. Un mot passé?
2. Les statues des Rois, œuvre de J.-B. Monegro, destinées à surmonter la façade de la basilique.

del Principe o Princesa o infantes, que todo ello pase por los dichos puertos libre y desembargadamente sin pagar derechos algunos, aunque sean cosas que devan pagar diezmo, con tanto que las personas que las truxeren lleven para ello cedulas de Su Mag–d señaladas de los dichos contadores o de qualquier dellas, porque si despues de traydo lo susodicho, alguna cosa dello no fuere menester para el servicio de Su Mag–d ni se llevare a su camara o de las otras personas reales de suso declaradas y se vendiere, que de lo que assi se vendiere se paguen los dichos derechos pues no fue para Su Mag–d ni Altezas ni para sus camaras.

De la main de Philippe II à la suite :

Despues de scripto lo de arriba me ha embiado a dezir Jacobo que cree que la persona que trae la caxa y el axedrez deve ser desembarcada en Cartagena. De Madrid a 22 de Mayo 1579.

En marge :

Como esto no viene por mi orden paresceme que lo mejor es no tratar dello.

N° 43

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

MILAN, 22 avril 1588. **Le Duc de Terranova au Roi.**

Señor, Luego que tuve la carta de V. M. de 5 del passado, embie a llamar a Hieronimo Misseron y a Juan Ambrosio su hijo y les dixe como era la voluntad y gusto de V. M. que ambos fuessen ay para ayudar a Jacobo de Trezo en las obras que haze, añadiendo por animarlos a la jornada quan bien les estava hazerla pues demas del servicio de V. M. se atravesava en ella su proprio bien y acrescentamiento, pero ambos se han escusado de yr, el padre con su mucha edad, y el hijo con que tiene cierta enfermedad que le impide no solo el ponerse en camino, pero aun el trabajar de assiento por mas que dos o tres horas al dia, y esto con tanta pesadumbre que dize servir ya en su casa mas de sobrestante que de otra cosa, como mas particularmente lo escriven ellos a Jacobo de Trezo, y pues cesa la occasion de la yda destos con quien mandava V. M. que fuesen los christales, seguire la resolucion primera de encaminarlos a Genova al Embaxador Don Pedro de Mendoça, para que con la primera occasion de passage los embie muy a recaudo a V. M. cuya Catholica Persona guarde Dios. De Milan a 22 de Abril 1588.

El Duque de Terranova.

N° 44

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 9.

MILAN. 24 mars 1588. **Don Carlos de Aragon, duc de Terranova, à Geronimo Casato.**

S-r Geronimo Casato. Su Mag-d por su real carta de Madrid, a seis de Hebrero deste año de mill y qui-s y ochenta y ocho, me ha ordenado que de los mill scudos que ultimamente ha mandado remitir para el gasto de la obra de bronze que se haze en esta ciudad para el monesterio de San Lorenzo el Real del Escorial, mande pagar a Hieronimo Miseron lapidario vecino de ella quinientos escudos por quenta de doce tablas de christal que Jacome de Trezo le ha ordenado hiziesse para la custodia del dicho monesterio, y porque el dicho Hieronimo Miceron tiene pretension que las dichas tablas valen mucho mas de lo que ha recibido por ellas, computados los dichos quinientos escudos os ordeno, Señor, y mando que del dinero questa en vuestro poder y teneis a presente por orden mia por el gasto de la dicha obra, pagueis al dicho Hieronimo Miceron los dichos quinientos escudos de oro, en oro de a seis libras de esta moneda de Milan cada uno, que se los mando librar a buena quenta de lo que obiere de haber por las dichas doce tablas de christal las quales nos ha entregado para que las mandemos imbiar a la Corte de Su Mag-d adonde se ha de ver si valen mas de lo que ha recibido por ellas, y acaballe de satisfacer de lo que obiere de haber, y tomareis su carta de pago con la qual resta mi librança, siendo vista y assentada por Gaspar del Castillo, a cuyo cargo esta el asistencia de la dicha obra, en los libros que tiene de la quenta de ella, os seran recibidos y pasados en quenta sin otro recaudo alguno. Fecha en Milan a 24 de Março 1588.

Don Carlos DE ARAGON.

Vista y ass-da por mi Gaspar del Castillo.

N° 45

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 6.

MILAN. 9 novembre 1585. **Gaspar del Castillo à Juan de Ybarra.**

Ill-e Señor, A los 16 de 7-bre pasado escrivi a V my lé di quenta del estado de la obra y como por parecer del Señor Don Sancho[1] que este en el cielo, y de Pompeo, con licencia de Su Ex-a,

1. D. Sancho de Padilla, gouverneur de Milan.

me parti para Flandes a buscar algunos escultores que sirbiesen a Su Mag–d en esta obra. habiendola dejado encomendada a Juanes de Vetelu oficial del thesorero Juan de Lastur a cuyo cargo estan los quinientos mill escudos que Su Mag–d tiene en este castillo. el qual ha tenido tanto cuydado de ella y dado tanta satisfacion a Pompeo que en ninguna cosa he hecho yo falta. y aunque el Señor principe de Parma mando hazer las diligencias posibles, y yo por mi parte las hize en Bruselas. Gante. Amberes y Malinas. no se ha podido hallar un hombre. ni en los estados de Su Mag–d ay desta provision, como parece por las fees que traygo y carta del Señor principe de Parma[1] para el Señor Duque. sino el Jaques Lis. maestro de la Cera de Amberes. ques la persona que ha hecho los siete planetas de bronze con que aquella villa ha querido servir a Su Mag–d. el qual es viejo y rico y no quiere salir de su casa. he buelto a servir como de antes lo hazia y he hallado que el Señor Duque de Terranova ha querido saber la forma que se ha tenido en el gasto de la obra y el salario que yo tenia por ella. porque debia de haber quien le codiciaba pensando que hera muy grande. y para esto dio comision a Julio Dardanon del magistrado al qual se le mostro todo lo que deseaba saber. y ha quedado satisfecho en quanto al estilo que se tiene y recaudos que se toman. pero como an visto que yo nunca he llevado salario por quenta desta obra ni la tengo y que he hecho el viage a mi costa sin haber gastado un real de Su Mag–d en el. an perdido el cariño de la comision. yo no he hablado hasta agora a Su Ex–a porque sta en Monça, dicen que berna el Martes a los 12 deste. entonces lo hare y lo satisfare de todo lo que quisiere saber. de manera que Su Ex–a vea que aunque el Señor Don Sancho, queste en el cielo, falto de aqui no se ha yñorado nada como no se hara mientras yo tubiere esta obra a cargo. en la qual servire hasta que se acabe. siendo la voluntad de Su Mag–d. en la misma forma que hasta aqui lo he hecho. supplicando a V. md me haga merded de avisarme de lo que tengo de hazer para que como servidor suyo acierte como lo deseo.

Las quatro figuras grandes que entonces escrivi a Vm questaban acabadas estan ya en Genova aguardando orden de S. M. para que se embarquen. porque Pompeo no quiere que se haga por la suya. son lindissimas pieças en estremo; estan vaciados otros quatro Apostoles pequeños sin el Sampedro questa acabado de reparar y Pompeo le quiere hazer dorar aca para que el Señor Duque le imbie a Su Mag–d por la posta; es tan lindo y tan bien acabado que cierto no tiene comparacion; los demas se van reparando y espero saldran como se desea; piensa Pompeo vaziar esta primavera el Sampedro

1. Ottavio Farnèse, duc de Parme.

y Sampablo grandes porque los tiene ya en muy buenos terminos para dar de cera, vase continuando en Cristo y la Maria sin alçarse la mano de ellos, y luego seguiran a los Apostoles que con el San Juan se cumple lo que de alla se pide de que se haga primero, y en lo uno y en lo otro no se alça la mano, y si Pompeo tuviera quien le ayudara cierto que creo hiziera muy gran hefecto en breve tiempo.

Los dos mill escudos que Su Mag–d mando remitir ultimamente se van acabando, y con el ordinario que biene ymbiare a Vm la relacion de lo que esta gastado como se ha hecho siempre, supplico a Vm que de la misma manera mande que se provea luego porque no falte del todo, que aunque ay quinientos escudos por gastar, si luego no se remita, nos veremos en travajo segun los gastos que cada dia se ofrecen en la obra, aunque Su Ex–a ha dicho que quando faltare lo mandara probeer y a esto acude con tanta voluntad como a todas las demas cosas del servicio de Su Mag–d.

Tambien dice Pompeo que ha menester cobre, estaño, y que se hallara agora a buen precio; dice que seran menester tres mill escudos para ello, por peso le ha de recibir y entregar, alla se podra ver o que mas combenga al servicio de Su Mag–d y aprovechamiento de su real hazienda. Guarde Nuestro S–r la Ill–e Persona de Vm y estado acreciente como puede.

De Milan a 9 de 9–bre 1588. Besa las manos a Vm su minimo servidor.

Gaspar del Castillo.

N° 46

Simancas. Obras y Bosques. Escorial. leg. 8.

MILAN. 7 février 1586. **Gaspar del Castillo à Juan de Ybarra.**

A los quatro deste, recibi la de Vm de nueve del pasado a que respondere en esta con decir que la obra se va acabando muy a priesa y va en muy buenos terminos, y si bien no se an embiado las quatro figuras ha sido la causa los malos tiempos, ques imposible que caminan por este estado agora carros con ellas, porque estan los caminos tan rrotos y pantanosos que no se puede dar un passo. Estan hechas las caxas y por la descomodidad del tiempo aun todavia se travaja en las figuras, porque como el metal es tan frio y el tiempo ayuda poco, todo se les va a los oficiales en encender fuego y en calentarse y si esta obra no fuera de Su Mag–d nadie travajara en ella el imbierno porque se gasta mucho y se travaja poco, demas

que con la nueva orden que Vm ha dado para que todas las figuras vayan de aqui muy rreparadas y acabadas, cada dia tiene Pompeo nuevos pareceres y designios, de manera que se alarga el acabamiento de la obra y es fuerça que los gastos crezcan. Estos dias ha casado Pompeo a su hija con un cavallero de aqui muy onrradamente, y como la obra se haze en su casa no ha podido dejar de haver algunos disturbos y embaraços que tambien ha desayudado a que las quatro figuras no estubieran acabadas, pero, como dijo, aunque lo estubieran no se pudieran haber llevado por causa de los malos caminos; procurarse ha de ganar el tiempo atrasado y darse ha la priesa posible a todo. En lo que toca al aprovechamiento de la rreal hacienda de Su Mag–d, tengo la quenta que devo y hago las diligencias necesarias para que no se gaste un solo rreal que no sea forçoso y necesario para servicio y uso de la obra, como parecera por las quentas que se llevaran, pero el imbierno consume mucho carbon y leña porque demas que ay dos y tres fraguas encendidas de ordinario para hazer hierros, limas y otras cosas y hornillos para vaciar a crisol pedaços y remiendos en las figuras que siempre hay muchos que poner, los oficiales no pueden travajar en imbierno sin brasero de lumbre, de los quales ay quatro o cinco encendidos demas que siempre que ha de haber fundicion se gasta tanto carbon en secar las manos de tierras que se da a las figuras en las estufas que se la haze, y despues en sacar la cera, rrecocer la forma y secar los canales y en ablandar los pedaços de bronze que sobran de las fundiciones primeras para partillos y metellos en la fornaça, y tanta leña en derritir el metal que es una infinitad, demas de muchos otros materiales de cera, azeyte, trementina, hierro, borra, tierra de formas, madera, tablas y otras mill menudencias forçosas que de ordinario se compran y consumen, fuera de que ay muchos oficiales que consumen mucho sueldo, como Vm lo podra mandar ver por la relacion que con esta imbio, asi que, Señor, una obra como esta no puede dejar de consumir mucho, de mi se dezir que va para siete años que travajo en ella sin que se me haya dado sueldo ni ayuda de costa ninguna ni hechoseme otra ninguna merced, antes hize a mi costa el viaje de Flandes a buscar scultores que no se me ha pagado, y no se hallara que me haya aprovechado de un solo quatrino ni consentidolo a nadie en todo este tiempo, y sirvo y he servido con una asistencia continua y mucho cuydado y travajo como el S–or Duque de Terranova lo sabe; spero en Dios que Su Mag–d sera servido de hazerne alguna merced con que pueda acabar en su rreal servicio lo que me queda de vida como lo han hecho mis pasados, pues nunca dejo de hazersela a quien le sirve, y estando Vm de por medio a quien yo tengo por tan señor y amparo, tengo por mas que cierta mi buena fortuna.

La figura pequeña de San Bartolome entregue al S-r Duque de Terranova, como lo avise a Vm, el qual lo mando imbiar al Embaxador de Xenova, y del recibo de ella tiene Su Ex-a aviso suyo, creo que el la habra imbiado a recaudo y que quando estalle que habra llegado a esa corte, y si no Vm mande avisar luego para que se haga diligencia sobre ello. Guarde Dios a Vm.

De Milan a 27 de Hebrero 1588.

Gaspar DEL CASTILLO.

N° 47

Simancas. Obras y Bosques. Escorial, leg. 8.

TORTOSA. 23 décembre 1585. **Sebastian de Santoyo à Juan de Ybarra.**

Ill-e Señor, A los 18 deste llegaron Su Mag-d y Altezas a esta ciudad con salud, y desde Frix[1] donde se despacho el antecedente correo truxeron muy buen tiempo y con el se prosiguio la navegacion mas descansadamente y sin el peligro y travajo que se paso en la primera partida de aqui; se entiende que sera a fin deste, pero ni en esto ni en el quando sera la llegada a Valencia no se sabe cosa cierta.

Las aves llegaron buenas, y por esto, y que cada dia llegaron de mas cerca, y ser el tiempo a proposito para que se continue el embiarlas, dise Su Mag-d que assi se haga, y que en lo de la posada en San Lorenço para el Çucaro se ha scrito sobre ello, y Juan de Herrera si va con el, podra ver lo que fuera mas a proposito.

En lo de los cisnes dise Su Mag-d que se esten quedando donde agora estan, y se tenga cuidado dellos para que se crien, que adelante se vera donde se podra proveder la Fresneda. Y haviendo entendido Su Mag-d lo que Vm le parece que se le den se haga, y que este acavado el relicario y baso de lapis, y con esto y decir que Su Mag-d me ha mandado remitir a Vm los memoriales que aqui van de la villa del Escorial y Francisca Hernandez, viuda, vezina de Ciravacaje, acava esta. Guarde N. S-r la Ill-e Persona de Vm y de tan buenas Pasquas como desseo. Tortosa, 23 de Diciembre 1585. B. l. m. a Vm su ss att.

Sebastian DE SANTOYO.

1. Frix, ou Flix, sur l'Ebre, au nord de Tortosa.

N° 48

Simancas. Obras y Bosques. Aranjuez. leg. 5.

MADRID, 26 août 1580. **Martin de Gaztelu et Roque Solario.**

En la villa de Madrid, a veynte y seys dias de Agosto de mil y quinientos y ochenta, se trato con Roque Solario que a hecho una fuente de jaspe serpentino en el jardin cerca del quarto nuevo de Aranxuez sobre las personas que avian de tassar la obra della, y se propusieron para ello Jacome de Trezo, Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane y Nicolao Bonanome escultores, y el dicho Roque Solario ha tenido y tiene por bien que se elija el que de los dichos quatro officiales pareciere convenir para que haga la dicha tassacion en nombre de ambas partes, qual yo Martin de Gaztelu sin ir ni venir contra ello ni parte dello, tomandosele juramento en forma que, hechas sus diligencias, declarara lo que entendiere a todo su leal saber que merece la hechura y obra de la dicha fuente, y para que si se cumplira lo firmaron de sus nombres los dichos Martin de Gaztelu y Roque Solario, y hase de entender que el jaspe serpentino y el marmol son de Su Mag–d, y la obra de todo ello ha hecho el dicho Roque Solario. Fecha el dicho dia.

Martin DE GAZTELU. Roque SOLARIO.

NOTES ADDITIONNELLES

Monnaies espagnoles sous Philippe II.

Je renvoie le lecteur, pour l'interprétation des articles de comptes qui figurent parmi les pièces justificatives du présent volume, à l'ouvrage d'A. Heiss : *Descripción de las monedas hispano-cristianas*, t. I, p. 161 sq., et notamment au texte de la Pragmatique de Philippe II, datée du 23 novembre 1566, qui s'y trouve publié. Les monnaies courantes étaient les suivantes : En or, l'écu et ses multiples : *escudo sencillo*, frappé à raison de 68 par marc de 230 grammes, *escudo doble*, *escudo de á quatro*. En argent, le réal, frappé à raison de 77 par marc, ses multiples et sous-multiples : *medio-real*, *real sencillo*, *real doble*, *real de á quatro*, *real de á ocho*. En billon, le quart de réal, ou *moneda de vellón*, ou *cuartillo de real*, frappé à raison de 80 par marc. L'écu valait 400 maravédis; le réal, 34 maravédis. Les ducats, doubles, simples, ou castillans, frappés sous les Rois catholiques, avaient cours régulièrement pour 858, 429 et 544 maravédis. La monnaie de billon valait 8 maravédis 1/2. Les ducats d'or frappés à Milan, appelés aussi *doblas* ou *doppias*, valaient deux écus.

Le « Numus peregrinorum ». (Voy. p. 51.)

Il ne s'agit, dans le passage cité de Jehan Lhermite, ni d'une monnaie, ni d'une médaille, ni même d'un jeton, mais, sans doute, d'une empreinte de sceau. Le P. Papebroch avait eu sous les yeux un moulage de cette pièce apocryphe conservée à la Bibliothèque de l'Escurial. Il la décrit en ces termes : « ... unde minus miramur Albertum Miraeum in fastis Belgicis ad XXI Novembris agentem de Alberto, et Thomam Saracenum in menologio, pro genuino admittere toreuma cujusdam argentei numini, ex Philippi II Bibliotheca allati, in cujus una parte spectantur insignia, ex ordinis Hierosolymitarum equitum tessera, et ex tessera gentilitia familiae Eremitanae in Belgio industrie conflata, et crucibus duabus

altera Patriarcha, altera Apostolici legati appodiata, cum nota anni MCCVI, et circumscripto *Albertus Hierosolymitanus* : in aversa facie exprimitur urbs Accon, cum hoc lemmate, Hierosolyma capta, sede Acconem translata, *numus peregrinorum*. Eccum ipsum »

Mais cette description ne correspond pas exactement à l'image qui figure au-dessous, et où on lit :

ALBERTVS : PATRI : HIEROSO.

℞ HIEROS. A. SARA. CAP. SED. ACC. TRANS.

NVMVS . PEREGRINOR

C'est-à-dire : *Albertus, patriarcha Hierosolymae — Hierosolyma a Saracenis capta, sede Acconem translata — Numus peregrinorum —*. La date 1206, par elle-même invraisemblable, est illisible sur le fac-similé. Quant au terme *numus peregrinorum*, je n'en découvre point d'explication satisfaisante. Peut-être s'agit-il simplement d'une médaille forgée de toutes pièces et quasi contemporaine de Jacopo da Trezzo. La parenté du patriarche Albert, mort à Saint-Jean-d'Acre en 1213 ou 1214, selon le chanoine U. Chevallier, avec Jehan Lhermite, a quelque chance d'être également fantaisiste.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

INDEX DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

ERRATA

Page 14, note 3,	*au lieu de :*	François d'Avalos,
	lire :	Alphonse d'Avalos.
Page 28, note 1,	*au lieu de :*	1871, p. 46,
	lire :	1870, p. 16.
Page 86, ligne 21,	*au lieu de :*	Paul III,
	lire :	Paul II.
Page 125, ligne 8,	*au lieu de :*	le célèbre *fa presto* de Charles III,
	lire :	de Charles II.
Page 145, note 2,	*au lieu de :*	el duque de Alcava,
	lire :	el duque de Alcala.
Page 333,	*au lieu de :*	Avalos (François d'), marquis del Vasto, 14, 230,
	lire :	Avalos (Alphonse d'), 14.
—	*après :*	Avalos (Fernand d'), marquis de Pescara, 189,
	ajouter :	230.

BORDEAUX. — IMPRIMERIES GOUNOUILHOU, 9-11, RUE GUIRAUDE.

Pl. II



VUE DE L'ESCURIAL

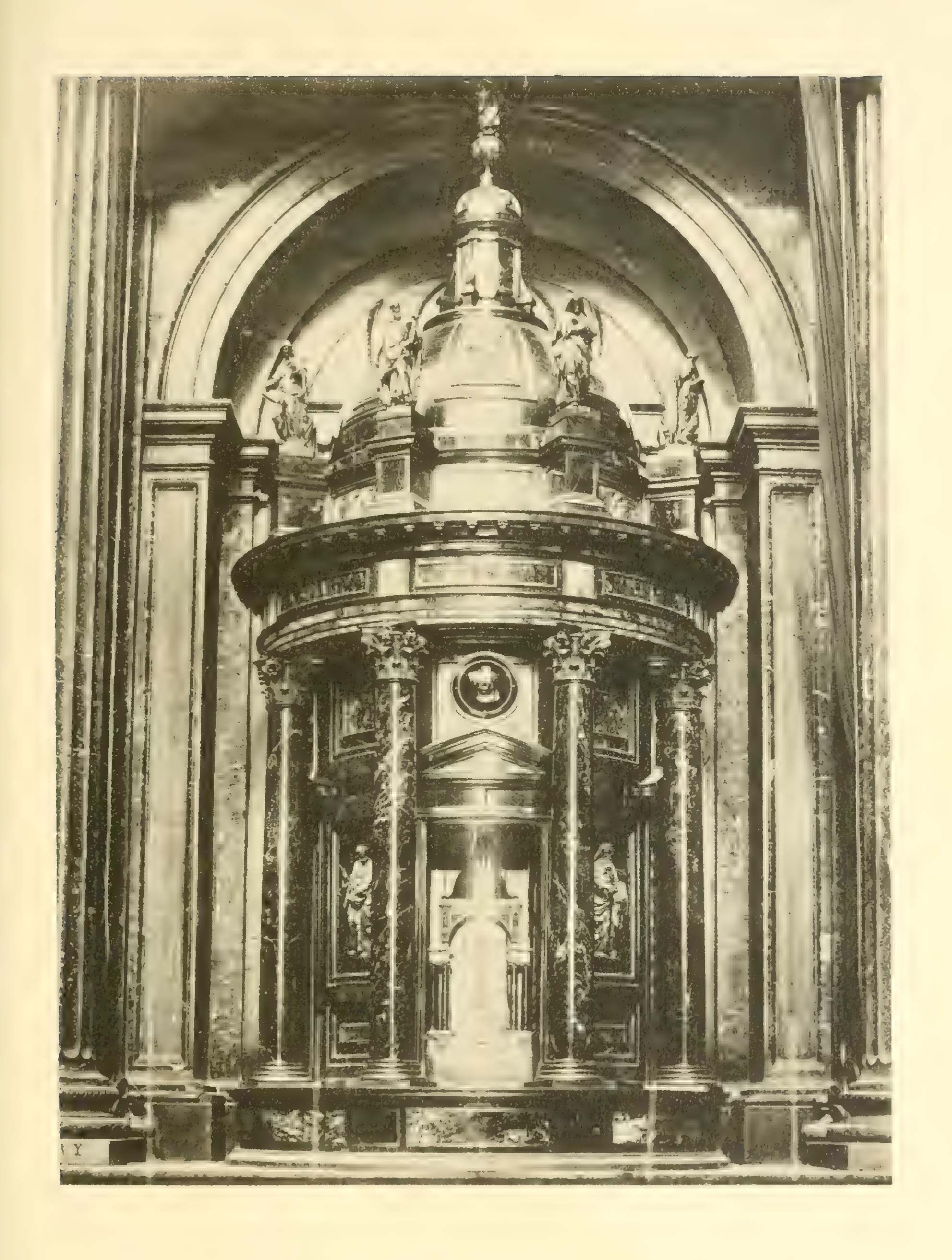
École espagnole, XVIIe siècle, Musée du Louvre



MÉDAILLES

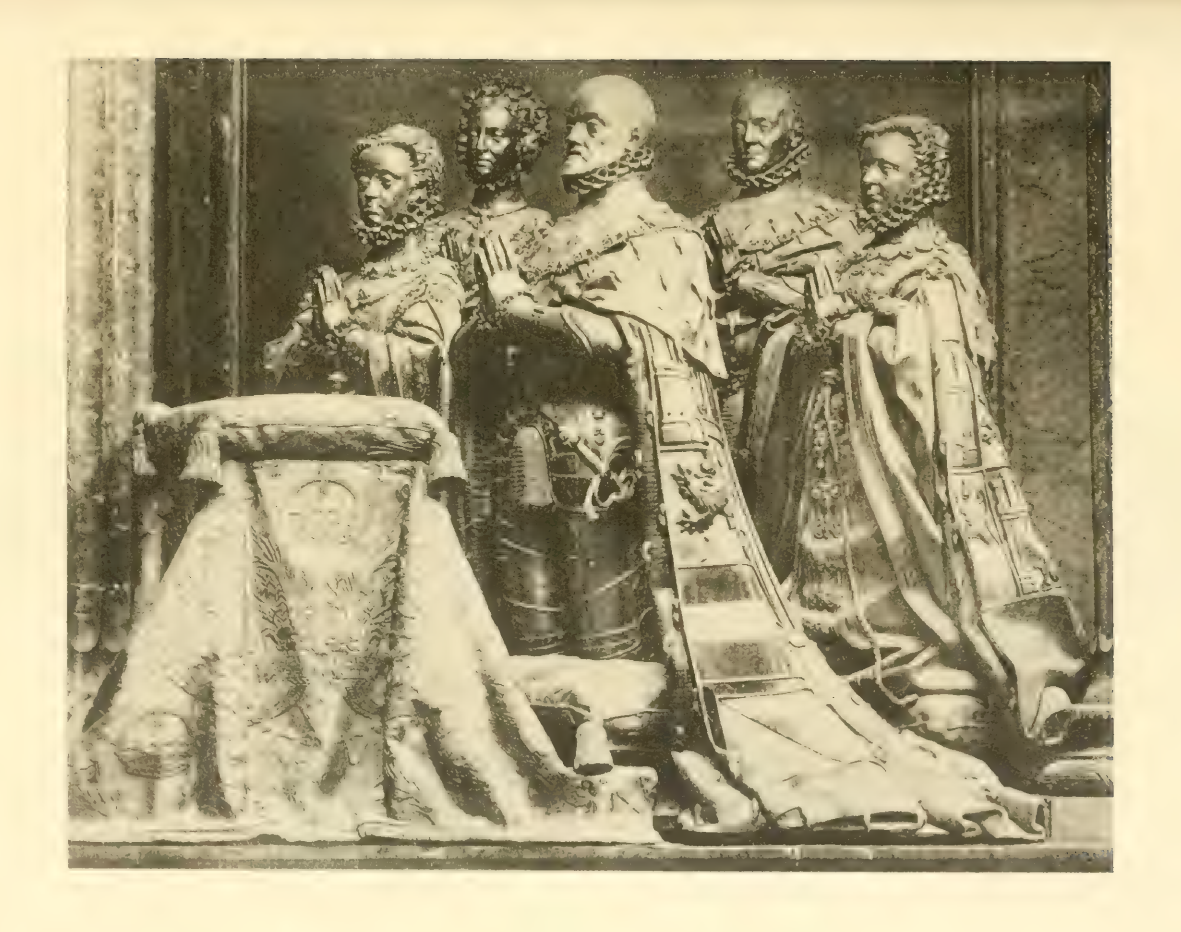


La CAPILLA MAYOR de l'Escurial



La CUSTODIA de l'Escurial, par Jacopo da Trezzo

PL. VI



LE MAUSOLÉE DE PHILIPPE II A L'ESCURIAL



CAMÉES

1 [illegible] 2. la [illegible] — [illegible] \
4, 5, 6, 7 et 8, camées représentant Philippe II



CRUCIFIX

ATTRIBUÉ A JACOPO DA TREZZO

Pl. IX



MÉDAILLES

1. Charles-Quint. — 2. Ferdinand Ier. — 3. Maximilien II. — 4. Philippe II. — 5 [illegible] 7. [illegible]
8. Isabelle de Portugal. — 9. Marie, reine de Bohême.
10. Bronze gravé aux effigies de Philippe II et de Don Carlos.

PL. X



MÉDAILLES

1-2, Hip[illegible] — [illegible]
7-8, Isabelle de Gonzague



MÉDAILLES

1-2, Antoine Perrenot de Granvelle. — 3-4, Ascanio Padula. [illegible]
7-8, [illegible] Torre



MÉDAILLES

1-2, Doña Juana de Portugal. — 3-4, Barbe de Gonzague. — 5-6, [illegible]
7-8, Hippolyte de Gonzague.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES HISPANIQUES
FASCICULES I et II

FASCICULE I. — **Inventaire des Monuments sculptés pré-chrétiens de la Péninsule ibérique**, par M. Raymond LANTIER, membre de l'École des Hautes Études Hispaniques. Prix : 20 francs.

FASCICULE II. — **Catalogue des Terres cuites du Musée archéologique de Madrid**, par M. Alfred LAUMONIER, ancien membre de l'École des Hautes Etudes hispaniques, membre de l'École française d'Athènes. Prix : 25 francs.

DU MÊME AUTEUR :

La Bibliothèque française de Fernand Colomb, par Jean BABELON Paris, E. Champion, 1913, in-8°.

BIBLIOTHÈQUE DES UNIVERSITÉS DU MIDI

FASCICULE I. — **Les débuts de l'Ecole française d'Athènes : Correspondance d'Emmanuel Roux (1847-1849)**, publiée avec une introduction et des notes par M. Georges RADET, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux. Prix : 5 francs.

FASCICULE II. — **Chansons et dits artésiens du XIII[e] siècle**, publiés avec une introduction, un index des noms propres et un glossaire par MM. Alfred JEANROY et Henri GUY, professeurs aux Facultés des Lettres des Universités de Paris et de Toulouse. Prix : 10 francs.

FASCICULE III. — **La satire de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse (1787)**, publiée et annotée par M. Alfred MOREL-FATIO, professeur au Collège de France. Prix : 4 francs.

FASCICULE VIII. — **Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand (1791-1797)**, par M. I. ROUGE, professeur honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Prix : 7 fr. 50.

FASCICULE IX. — **Etudes sur l'historiographie espagnole : Les Histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556)**, par M. G. CIROT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux. Prix : 10 francs.

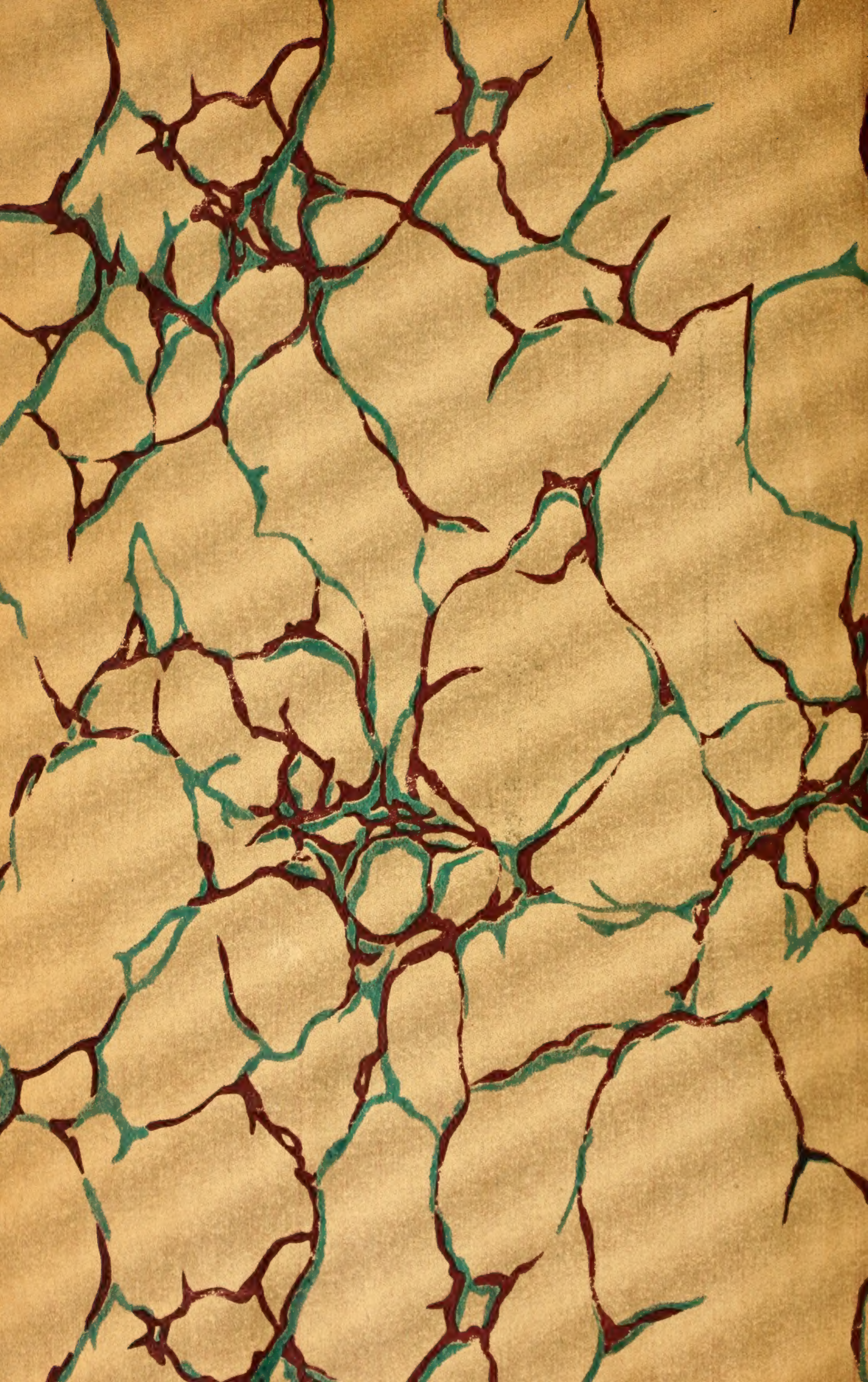
FASCICULE X. — **Le troubadour Guiraut Riquier**, par M. Joseph ANGLADE, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulouse. Prix : 10 francs.

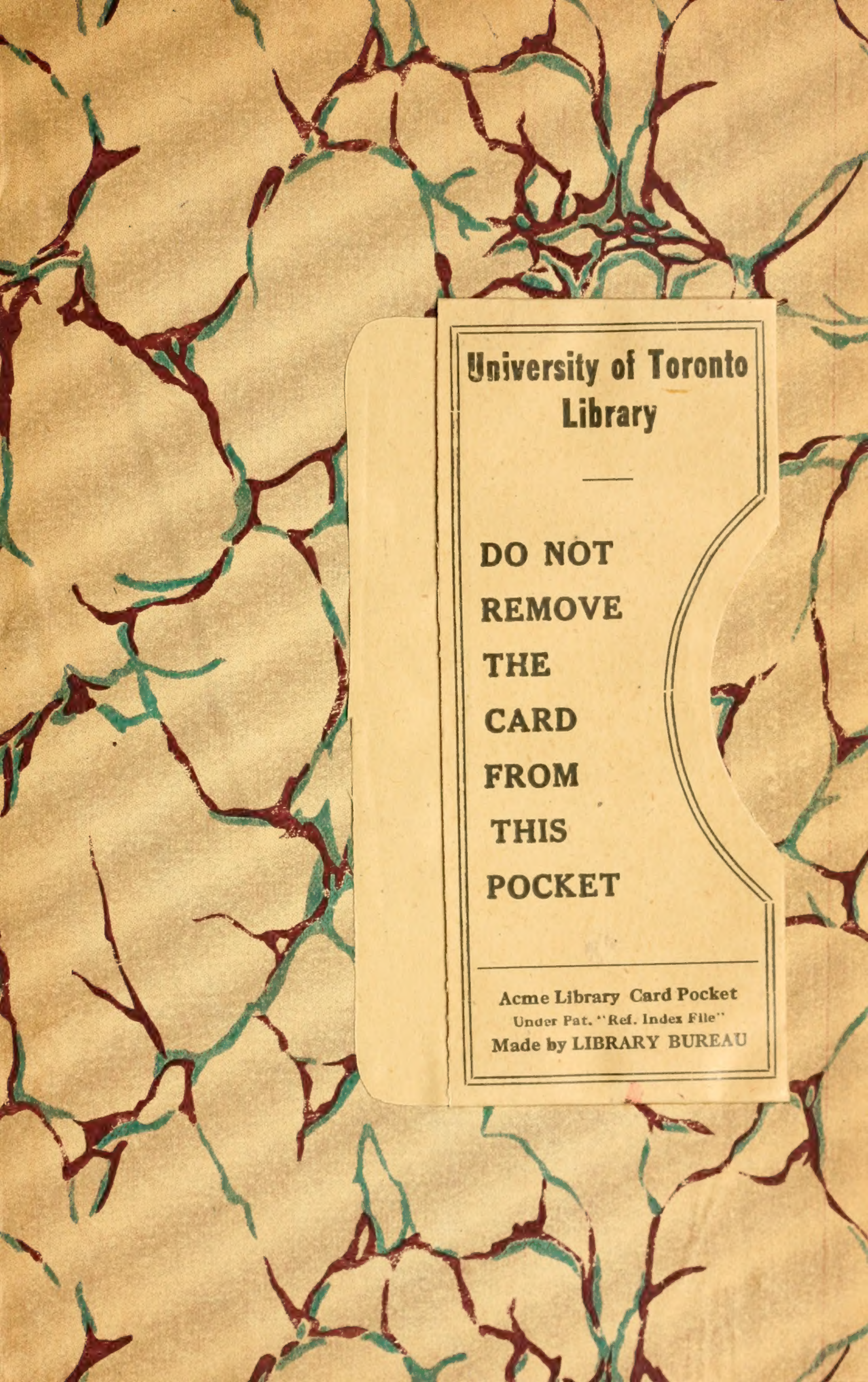
FASCICULE XI. — **Les Origines vénézuéliennes. Essai sur la colonisation espagnole au Vénézuéla**, par M. Jules HUMBERT, professeur au Lycée de Bordeaux. Prix : 10 francs.

Majoration de 20 O/O

FERET ET FILS, éditeurs, 9, rue de Grassi, Bordeaux.

Bordeaux. — Impr. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11.





University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

